

Monatshefte

FÜR DEUTSCHEN UNTERRICHT,
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

Volume XLIX

April-May, 1957

Number 4

GOTTFRIED BENNS „NUR ZWEI DINGE“

EDITH A. RUNGE
Mount Holyoke College

Durch so viel Formen geschritten,
durch Ich und Wir und Du,
doch alles blieb erlitten
durch die ewige Frage: wozu?

Das ist eine Kinderfrage.
Dir wurde erst spät bewußt,
es gibt nur eines: ertrage
— ob Sinn, ob Sucht, ob Sage —
dein fernbestimmtes: Du mußt.

Ob Rosen, ob Schnee, ob Meere,
was alles erblühte, verblich,
es gibt nur zwei Dinge: die Leere
und das gezeichnete Ich.¹

In diesem Spätgedicht hat Gottfried Benn, von seinem besonderen Standpunkt aus, die Summe der Existenz gezogen. Was Benn hier knapp zusammenfaßt, kommt so oft in seinem Werk zum Ausdruck, daß man es wohl dessen Grundmotiv nennen dürfte. Daher will die vorliegende Arbeit, von dem Gedicht ausgehend, Benns Entwicklung und den Zusammenhang zwischen seinem Kunstwollen und seinem Schaffen als Beispiel der spezifisch modernen Kunstproblematik untersuchen, um am Ende Benns Haltung mit der anderer Dichter, die sich ebenfalls mit dieser Problematik auseinandersetzten, kurz zu vergleichen.

Zusammenfassende, resignierende Erinnerung bestimmt den Blickpunkt der ersten Zeile. Ton und Tempus sagen dem Leben ab. „So viel Formen“ drückt aus, daß das Leben reich war, mahnt aber zugleich an Bedeutungslosigkeit und Vergänglichkeit; das „so“ wirkt müde, abschätzig; das Vielerlei des Lebens scheint schon an sich Sinn und Einheit auszuschließen. Außerdem war es alles nur etwas, durch das man hindurchschritt, es ergab weder Dauer noch dauernde Werte.

Die zweite Zeile nennt nun einige dieser vielen vergänglichen Formen, und zwar die allgemeinmenschlichsten: erst die intimste, das eigene

¹ *Destillationen. Neue Gedichte von Gottfried Benn* (Wiesbaden, 1953), S. 19.

Selbst; dann Gemeinschaft, Bindungen, in welchen jenes Ich existiert: etwa Familie, Freunde, Mitarbeiter, Staat; und zuletzt das Gegenüber, sei es ein anderer, vielleicht geliebter Mensch, sei es die Gemeinschaft, oder die Aufgaben, welche Pflicht und Dasein, Schicksal und Bewußtsein stellen, sei es die Welt überhaupt, oder das *alter ego*, welches alle vier umschließt. Diese primären Bestandteile des Lebens treten hier aber nur als Kategorien auf. Jedes etwa sinnliche Moment, jedes irgendwie individualisierende Merkmal, wie Fleisch und Blut, Gestalt, Farbe oder Bewegung ist abgestreift; der Dichter summiert sie im allen Inhaltes entleerten Begriff. Solche Entsinnlichung bedeutet ebenfalls eine Absage an das Leben.

Diese vielen durchschrittenen Daseinsformen werden nun weiter negativ beurteilt: sie „blieben erlitten,“ weil der Mensch sie sich durch Fragen nach Zweck, Ziel und Bedeutung, welche sich aber als unerreichbar und unerfindlich erweisen, zerstört. Es ist Menschenart, immerfort nach einem Sinn des Lebens zu fragen, jedoch gerade dieses typisch menschliche Verfahren unterstreicht die Vergänglichkeit und Sinnlosigkeit und wendet Leben in Erleiden.

Jenes „wozu?“ ist die kindliche Stufe der geistigen Regung. Sie nimmt zwar das Dasein nicht mehr einfach hin, sondern stellt schon, obwohl noch glaubensbereit, die Frage nach Sinn und Zweck. Erst das späte Ich (vgl. den Gedichtzyklus „Das späte Ich“) ² kommt zu der Einsicht: man muß die Tatsache, daß nichts Sinn hat, akzeptieren und trotzdem das einem auferlegte Gesetz ertragen, wie immer auch dieses sich in dem Bewußtsein offenbart: „ob Sinn, ob Sucht, ob Sage – “ ob philosophisch-denkerisch, ob leidend-forschend, ob ausdrucks- oder mythos-schaffend. Dieses „du mußt“ ist „fernbestimmt,“ es ist also transzendental, d.h. auf keine Weise an irgendeinen Lebensaugenblick oder -inhalt gebunden, noch im Leben zu verwirklichen. Der Dichter vollzieht hier die endgültige Leugnung des Lebens unter dem Zwang des transzendentalen, vom späten bzw. modernen Bewußtsein erkannten Gesetzes.

Dieses Gesetz steht über Rosen, Schnee und Meeren, über lieblicher Naturschönheit, über Sterben und dem unergründlichen Sein; es bedingt die Fragwürdigkeit des Lebens, dessen Blühen und Verbleichen; es heißt: die Leere. Dieser gegenüber bleibt nur das „gezeichnete,“ bewußte Ich. Am Ende der ersten Strophe steht *wozu?* Am Ende der zweiten, *du mußt*. Und am Ende der dritten, das *Ich*. Diese Reihenfolge besagt: einstmals hat das Ich naiv die „wozu?“-Frage gestellt, aber dann spät, wissend verworfen, um stattdessen jenes „du mußt“ auf sich zu nehmen; das erkennende Ich ist ausschließlich dem Gesetz verpflichtet. Die Endstellung beweist, wie viel Gewicht der Dichter darauf legt. Weder Gefühle noch Geschichte, weder vielfach variierte Lebensfülle

² Gottfried Benn, *Gesammelte Gedichte* (Berlin, 1927), S. 96 ff. Hiernach GGB.

noch Bindungen bestimmen das Wesentliche des Ich, sondern einzig der Geist, dessen existentielle Gültigkeit auch erst dann auftritt, da er die Leere erkennt. Am Ende stellt der Dichter nur diese beiden Mächte auf, als die zwei daseinsbestimmenden und sozusagen einander würdigen Absolute, als die zwei Grundsteine eines Weltbaus, aus dem alles andere entschwand.

Im *Roman des Phänotyp*³ (der den typischen Menschen unserer Zeit darstellen soll) heißt es: „Das Alter nahte ihm, die Tage des Überblickens, die Stunde der Gewißheit, daß niemand mehr kommen würde, zu deuten, zu raten, nichts mehr, etwas aufzuklären, daß man sich nicht selbst erklärte. Alles trat in . . . Beziehungen, die im Rahmen ihrer Lage gültig waren – nur im Rahmen ihrer Lage: denn im Hintergrund stand die große Disharmonie als Gesetz des Alls“ (S. 70). Im Kapitel „Die Probleme“ in dem autobiographischen Buche *Doppelleben*⁴ setzt Benn wiederum auseinander, daß jede Weltanschauung, die nicht aus Lebensverneinung und Dienst am Geist besteht, nunmehr unmöglich ist.

Man muß der Entschlossenheit, welche dem Nihilismus solch eine feste Haltung und den Willen zum Werk abgewinnt, hohe Achtung schenken, aber man kann nicht umhin, zu fragen, wie steht es um die Kunst, wenn alles, was mit „Leben“ zusammenhängt, gestrichen wird, denn es geht jetzt um die Möglichkeit künstlerischen Schaffens angesichts der rigoros geirigen Weltdurchdringung, d. h. angesichts der Leere.

Was das Gedicht aussagt, ist eine äußerste Steigerung von Benns lebenslang behauptetem (und in den letzten Jahren oft verbissen betontem) Dualismus. Benn bestand von Anfang an auf der Antithetik von Leben und Geist. Im *Doppelleben* (S. 166) sagt er von sich: „Ich bin also Dualist, Anti-Synthetiker, . . . ich halte vor dem Unvereinbaren . . . mein eigenes Doppelleben war mir nicht nur immer sehr angenehm, ich habe es sogar mein Leben lang bewußt kultiviert.“ Benns letzter Novellenheld, „Der Ptolemäer“, führt auch bewußt und mit Absicht ein Doppelleben. (Während er seine Kunden frisiert und deren Schönheitswünschen mit Rat und Tat entgegenkommt, beschäftigt sich sein hochintellektueller Geist mit Ithaka, Ägypten, Kunst und Stil, Venus und Athene.) Aus Benns fester Überzeugung, Leben und Geist seien unvereinbar, folgt nun ein konsequentes System strenger Differenzierungen. Benn unterscheidet scharf zwischen Zivilisation und Geist, zwischen dem Kulturträger und dem Kunstträger, zwischen dem „gutbürgerlichen“ Menschen der „Mitte“ und dem Künstler, zwischen Handeln und Tiefsein. Es geht Benn bei all diesen immer wieder um die Gegenüberstellung von Leben und Geist: „Das, was lebt, ist etwas anderes als das, was denkt. Dies ist eine fundamentale Tatsache von heute, wir müssen uns mit ihr

³ Gottfried Benn, *Roman des Phänotyp*, *Landsberger Fragment* 1944, in: *Der Ptolemäer* (Wiesbaden, 1949). Hiernach *Ptol.*

⁴ Gottfried Benn, *Doppelleben*, *zwei Selbstdarstellungen* (Wiesbaden, 1959). Hiernach *Doppei*.

abfinden. Ob es einmal anders war, ob aus Nachwelten eine siderische Vereinigung heranschimmert, in dieser Stunde ist sie jedenfalls nicht da. Nicht nur abfinden: anerkennen, verteidigen . . . die Welt als spirituelle Konstruktion . . . die Existenz als geistiger [sic] Aufbau, das Sein als einen Traum von Form. Es ist schwer erkämpft dies alles, sehr durchlitten.“⁵

Benn unterscheidet nicht nur strengstens zwischen den beiden Bereichen Leben und Geist, sondern war schon früh überzeugt, daß ersteres nur Illusion sei: „In Krieg und Frieden, in [sic] der Front und in der Etappe, als Offizier wie als Arzt, zwischen Schiebern und Exzellenzen, vor Gummi- und Gefängniszellen, an Betten und an Särgen, im Triumph und im Verfall verließ mich die Trance nie, daß es diese Wirklichkeit nicht gäbe“ (*Doppel.*, S. 23). Die Wirklichkeit ist ihm aber nicht nur Illusion, sondern er hält sie von Anfang an für vollkommen wertlos. Darum sagt er: „Die Verneinung als Denkfunktion ist von höchstem Range“ (*Ptol.*, S. 45), und behauptet, im Verneinen erreiche das Denken seine höchste Entwicklung.

Als Beweis dafür, daß Nihilismus also die konsequente Geisteshaltung ist, führt Benn Buddha an, dessen Lehre „nicht Übel irgendwelcher Art, soziale, moralische, physische Leidenszustände aufheben wollte, sondern *die Existenz selbst*, die Substanz des Daseins überhaupt“ (*Ausdrucksw.*, S. 69). Demnach verneint Benn jeden herkömmlichen Glauben, alle gewöhnlich für gültig gehaltene Auffassungen und Maßstäbe wie Inhalt, Bedeutung, Zusammenhang, vor allem Kausalität, Entwicklung und „den ganzen femininen Apparat des Schlüsseziehens“ (*Doppel.*, S. 54). Er verneint alles, was vorgibt, Sinn, Zweck oder ein Ergebnis außer sich selbst zu haben, besonders die Geschichte („Was sie zerstört, sind meistens Tempel, und was sie raubt, ist immer Kunst“, *Ptol.*, S. 20), den Darwinismus, die Psychologie und auch die Natur. Er negiert alles Menschliche, ausgenommen den Geist, und selbst dieser entgeht der Zerstörung nicht, da Benn ihn zuweilen als nur noch einen spielerischen Wurf der Schöpfung sieht. Immer wieder verneint Benn alles irgendwie zweckhafte oder zielstrebige Handeln, alle geschäftlichen wie politischen Machtunternehmungen. (Mit einer schlimmen Ausnahme, denn er stellte sich zuerst entschieden auf die Seite der Nationalsozialisten; es sagt viel über das Wesen des „rein Begrifflichen“, daß ein Denker wie Benn so etwas wie *Der neue Staat und die Intellektuellen*, Stuttgart, Berlin, 1933, schreiben konnte, geschweige denn später noch verteidigen. Vieles im *Doppelleben* ist daher ungenießbar und alles andere als stichhaltig, und widerspricht nicht nur sich selbst sondern Benns sonstiger Theorie, daß jederlei Gemeinschaft nichts tauge, da ein Zukunfts-, Nützlichkeits- oder Geltungswahn sie charakterisiert.)

Benn hält den Geist bzw. den Nihilismus für das einzig Gültige, und führt das weiter aus, indem er ihn als die neue, eventuell letzte, auf alle

⁵ G. Benn, *Ausdruckswelt* (Wiesbaden, 1949), S. 101. Hiernach *Ausdrucksw.*

Fälle heute entscheidende Mutation der homininen Art auslegt. Er nennt den Prozeß die „progressive Zerebralisation“, das ist „der Vorstoß eines Gestalt werdenden Gehirnwesens in die Richtung formelhafter Überwelten“ (*Ptol.*, S. 78). Benn behauptet wiederholt, das Gehirn, als speziell Arthaftes, sei heute in der finalen Herausschälung des Geistes und seiner „antinaturalistischen Funktion“ begriffen (*ibid.*, S. 21, 30). Er weist darauf hin, daß „vor unseren Augen die *tatsächliche Umgestaltung des Wirklichen durch den Geist* bestünde . . . Der formenbildende Geist ist bestimmt in der Lage, an einem Prozeß, der die Materie auflöst, mitzuwirken. Das ‚Endgültig Reale‘ sandte ihn in einer späten Schöpfungsstunde hervor, um sich mit ihm zu befruchten und zu zerstören“ (*Ausdrucksw.*, S. 63).

Intellektualismus sei jetzt das allein Bestimmende: „Einst war wohl Gott der Schöpfer der Welten, und es gibt wohl zweifellos älteres als Blut, aber seit einiger Zeit treiben die Gehirne die Erde weiter und die Entwicklung der Welt nimmt ihren Weg durch die menschlichen Begriffe, und offenbar ist es zur Zeit ihr Haupt- und Lieblingsweg“ (*ibid.*, S. 67). Benn nach befinden wir uns heute „in einer extravaganten Begriffsepoche . . . es ist ein neues Erdzeitalter, und Typen, die dieser Mutation nicht gewachsen sind, werden ausscheiden“ (*Doppel.*, S. 59). Er sieht diese Mutation als die unvermeidliche, unverkennbare Weiterentwicklung „jenes anthropologischen Prinzips, das die Wasser von der Feste schied, und die Propheten von den Narren“ (*Ptol.*, S. 23 f.); dies Prinzip sei jetzt „die Zersetzung des Lebens und der Natur, ihre Zersetzung und ihre Neusetzung aus menschlichem Geist“ (*ibid.*, S. 23). Er behauptet: „ . . . der Mensch der Zukunft ist reine Abstraktion“ (*ibid.*, S. 24). Der derart antimenschliche, antinaturalistische Intellektualismus ist, nach Benn, das Moderne; diese „Entscheidung Europas für den Geist“ wäre eine Entscheidung, woran er und seine Generation mitgearbeitet hätten, „durch ihre Loslösung von den individuellen Inhalten und Substanzen und durch ihren jeder Verachtung trotzens Einsatz für den formalen Geist“ (*Doppel.*, S. 58).

Aus diesem biologisch begründeten Vorgang entsteht, nach Benn, eine ganz neue Kunst, die Ausdruckskunst. Er nennt sie nämlich „das anthropologische Prinzip der reinen Form, des Formzwanges; man kann auch sagen: die Unwirklichmachung des Gegenstandes, seine Auslöschung, nichts gilt die Erscheinung, nichts der Einzelfall, nichts der sinnliche Gegenstand, alles gilt der Ausdruck, alles die gesetzgeberische Umlagerung zu Stil“ (*ibid.*, S. 70). Er behauptet weiter, die neue Ausdruckswelt, „eine Welt rein aus Gehirnrinde“ (*Ausdrucksw.*, S. 46), sei die letzte Möglichkeit, die letzte Tätigkeit des Menschen in diesem – finalen – Zeitalter. „Es handelt sich . . . um Haltung in einer nur noch abstrakt erlebbaren, finalen Gegenwart“ (*Ptol.*, S. 30). Damit schließt er endgültig die Möglichkeit aus, den transzendentalen Bereich

zu verwirklichen. „Verwirklichung vom Geist im Leben ist nicht mehr“ (ibid., S. 26). „Es gibt keine Verwirklichung“ (ibid., S. 31).

Der Geist ist nach Benn das Erkennende *und* das Schöpferische. Kraft der ersten Eigenschaft zersetzt er die nichtige Wirklichkeit, um zur Wahrheit, zur Leere durchzustoßen; kraft der zweiten aber schafft er dann Form, Stil und Ausdruck, was jetzt seine einzige Aufgabe ist. „Eine neue Welt hebt an, es ist die Ausdruckswelt. Das ist eine Welt klar verzahnter Beziehungen . . . Nichts, aber darüber Glasur“ (*Doppel.*, S. 39). In dem Gedicht „Der Sänger“ (*GGB*, S. 103) heißt es:

Wenn es einst der Sänger
dualistisch trieb,
heute ist er Zersprenger
mittels Gehirnprinzip,

stündlich webt er im Ganzen
drängend zum Traum des Gedichts
seine schweren Substanzen
selten und langsam ins Nichts.

Vormals möge der Sänger sein Lied zwischen der Welt der Erscheinungen und dem Reich des Geistes angestimmt haben; insofern hat er aber noch beiden Gültigkeit zuerkannt. Heute dagegen zersprengt er jene, aus Erkenntnis, und seine Kunst gilt nur dem Nichts.

Benn sagt weiter, seit Jahrhunderten wären alle großen Männer der weißen Rasse sich darüber klar gewesen, daß der Nihilismus *die* Substanz des Schöpferischen ist; sie hätten es zwar bisher verdeckt, aber nun wäre das nicht mehr möglich. Der Geist hat ein- für allemal die Leere als das Absolut erkannt (cf. „O Absolut, das meine Stirne deckt,“ in dem Gedicht „Trunkene Flut,“ *GGB*, S. 107), und kann daher der Erscheinungswelt keinen Wert und keinerlei Gültigkeit beimessen. Dies könnte man allerdings als eine gezwungene Auslegung auffassen, indem man auch sagen dürfte, Nihilismus ist die Substanz des Schöpferischen, insofern, daß es des Schöpfers Impetus sei, dem Tode doch die unsterbliche Gestalt abzurufen.

Aber Benn bleibt nicht nur bei dem theoretischen Begriff, sondern seine Wirklichkeitsverneinung wird zur Abscheu. *Der Ptolemäer* sagt: „Das Leben — dies Speibecken, in das alles spuckte, die Kühe und die Würmer und die Huren —, das Leben, das sie alle fressen mit Haut und Haar, seine letzte Blödheit, seine niedrigste physiologische Fassung als Verdauung, als Sperma, als Reflexe — und das nun noch mit ewigen Zwecken serviert . . . anzunehmen, daß der Schöpfer sich auf das Leben spezialisierte . . . erschien mir absurd“ (S. 98 f.). „Leben — niederer Wahn“ heißt eines der *Statischen Gedichte*; ⁶ „Wer Leben sagt, ist schon gerichtet“ (*Ptol.*, S. 18), sagt der Gast im „Weinhaus Wolf“ und definiert entsprechend den Stolz der abendländischen Kultur, die Tätigkeit bzw. den Großhandel: „Handeln ist Kapitalismus, Rü-

⁶ G. Benn, *Statische Gedichte* (Wiesbaden, 1948), S. 73. Hiernach SG.

stungsindustrie. Malplaquet – Borodino – Port Arthur –: 150 000 Tote, 200 000 Tote, 250 000 Tote –, niemand kann die Geschichte mehr anders sehen denn als die Begründung von Massen⁶worden: Raub und Verklärung –: der Mechanismus der Macht“ (ibid., S. 19).

Wo die Menschen handeln, sind sie Mörder, bestenfalls „Ladenschwengel der Geschichte“ (ibid.) „Die Krone der Schöpfung, das Schwein, der Mensch“⁷ bezahlt seine vielgepriesene Kultur mit „gestörter innerer Sekretion“ (*Doppel*, S. 53). Der fremde Gast im Weinhaus betrachtet seine Mitmenschen folgendermaßen: „An einem Nebentisch saßen drei Herren, aßen Ragout aus Muscheln, erzählten, scherzten mit der Wirtin, ein heiterer Kreis. ‚Lieber gut, aber dafür ein Jahr länger,‘ äußerten sie, handhabten das Eßgerät, Gabeln, zwischen Brötchenabbiß, dazu Pokal, dann wieder bogen sie die Schenkel aufwärts und traten aus. An der Schulter gelöste Gliedmaßen, unten Gamaschen . . . Dies also waren drei Gegenwartserwählte, Genossen, Geschichtsträger, Leidenschaftsfanale, mit ihren Zügen war ihnen aufgegeben, alles auszudrücken, was die Existenz ihnen entgegenwarf: Genuß, wippiges Lachen, Niederkämpfen der Konkurrenz, wirtschaftliche Triumphe und wiederum vor den Witwen von Geschäftsfreunden Beileid“ (*Ptol*, S. 13).

In „Fazit der Perspektiven,“⁸ wie in vielen anderen Essays von Benn werden menschliches Handeln und „Denken“ unermüdlich als verlogen, sinnlos, gemein, bestenfalls selbstbetrügerisch bloßgestellt. Der Menschen Vernünftigkeit ist platt, ihr Geschmack niedrig-banal, ihre Götter: Satt-Sein, Konsum, Erwerb, Hygiene und neueste Mode. Im Leben, besonders im abendländischen, sieht Benn nur Verfall. Er ist davon überzeugt, daß die sogenannte abendländische Kultur, bzw. die weißen Völker, am Ende sind. Alles Menschliche, besonders wo es kausal „denkt“ und zweckhaft handelt, ist nach Benn unrein, unwahr. Es gibt zwar ein Reines, Wahres, doch nicht hier. „Es zählen nur die höchsten Sphären, und das Menschliche zählt nicht dazu“ (*Ptol*, S. 22).

Benn war in alledem seinen Zeitgenossen, der jüngeren Generation vor dem ersten Weltkrieg ähnlich. Die damaligen Expressionisten, zu denen er auch gehörte, verneinten ihre Umwelt aus einem leidenschaftlich ernstesten Wollen, gegen Morsches, Faules das Reine, Bleibende zu behaupten. Die Vorkriegsjugend erlebte überall Brüchigkeit; um dagegen das Wahre, Echt-Menschliche neu aufzustellen, fühlte sie sich verpflichtet, vorerst die bestehende „Ordnung“ zu zertrümmern, „um Freiheit zu schaffen für das Gedicht,“ wie es im *Doppelleben* (S. 44) heißt. Aber von der Überzeugung: das heutige Leben ist hohl und faul, war es nur noch ein (kaum vermeidlicher) Schritt zu dem Standpunkt: alles Leben ist Lug und Trug. Zuerst war das Wollen nicht nur rein negativ, aber da es sich so energisch negativ gebärden mußte, verfiel es dem Verneinen. Dies bildete zum Teil die Tragik der damaligen

⁷ G. Benn, *Gesammelte Gedichte* (Berlin, 1927), S. 25.

⁸ G. Benn, *Essays* (Wiesbaden, 1951), S. 152 ff.

Generation, und wurde im Falle Benns zur Problematik, die sich immer zerstörerischer zuspitzte.

Das zeigt sich in der Entwicklung von Benns Lyrik. Zuerst bedingte diese negative Haltung, noch von jugendlichem Pathos getragen, die Themen und den Stil der frühen Gedichte. Das Welt- und Menschenbild ist vorwiegend abscheulich, der Dichter verweilt nahezu ausschließlich bei dem Ekelregenden: verfaulte Kadaver, schwärende Wunden, Seuchen, Kot, Schlamm und Verwesung herrschen vor; die Figuren, wo nicht Leichen, sind größtenteils Verbrecher, Huren, Schlemmer, Zuhälter, Wollüstlinge, Homosexuelle udgl., gierig, feist, geschminkt, geil – alle in einem *danse macabre* begriffen: dem Fördern der europäischen Kultur. Benn fällt ein Urteil über sie alle: „Europa, dieser Nasenpopel“ (GGB., S. 39). Am Ende des Epilogs zu den *Gesammelten Schriften* schrieb er: „Unmöglich, noch in einer Gemeinschaft zu existieren, unmöglich, sich auf sie zu beziehen in Leben oder Beruf; zu durchsichtig die Wrackigkeit ihrer antithetischen Struktur, zu verächtlich dieser ewig koitale Kompromiß embonpointaler Antinomien . . . Wie soll man da leben, Man soll ja auch nicht.“⁹

Benn, wie viele der damaligen Expressionisten, stellte eine Wirklichkeit dar, die nur wert ist, daß sie zugrunde geht. Und da man die Seins-Wahrheit als nur hinter oder über den Dingen liegend auffaßte, konnte man einzig durch Dingzersprengung dorthin gelangen. Thematisch ergab sich daraus die Betonung des Gemeinen; stilistisch die eng damit verbundene Formzerbrechung.

In Benns früher Lyrik findet man eine geradezu unübersehbare Bildervielheit. Bilder und Figuren aus allen erdenklichen Zeiten, Zonen und Schichten kommen vor. Sie stehen aber schockweise aneinandergereiht, so, daß oft kein Zusammenhang zwischen ihnen zu walten scheint. Das Wimmeln der vielen Erscheinungen, das Zusammenwürfeln und die scheinbare Willkür und Unordnung wirken ebenso zersetzend wie die Atmosphäre von Ekel. Der Expressionist (dem Barock-Dichter ähnlich) betont die Fülle der Materie, eben um sie zu vernichten. Er verneint den Lebensinhalt und die damit verbundene traditionelle Form. Dem kausalen Nacheinander setzt er das zusammenhangslose Nebeneinander, der Synthese die Aneinanderreihung entgegen. Die organische Entwicklung wird aufgehoben.

Es ist ebenso mit der Syntax. Benn bevorzugt Substantive; diese werden selten zu Sätzen verwoben, in vielen Strophen kommen überhaupt keine Verben vor, sondern die Substantive und ihre Beiwörter stehen losgelöst da, wie der moderne Geist im Leeren. Benn verfügt über einen enormen Wortschatz, er bezieht Vokabeln aus allen Wissenschaften und Erdteilen und aus Fremdsprachen; seine Worte rufen dadurch eine aufwühlende Menge Assoziationen hervor, was wiederum das Leben, insofern es „Sinn“ oder „Zusammenhang“ beansprucht, Lügen straft. Trotz

⁹ G. Benn, *Gesammelte Schriften* (Berlin, 1922), S. 212-13. Hiernach *Ges. Schrift.*

vieler zeithafter Momente ist es aber unverkennbar, daß sich hier ein leidenschaftlich echtes Ringen um zeitlos Höheres mit seiner Welt auseinandersetzte, und daß der Dichter bewußt versuchte, ein erneut reines Kunstwollen auszudrücken.

In den Gedichten der folgenden Jahre gelang es Benn, die typischen Jugendmerkmale: Kraßheit und gewollte Kühnheit der Bilder, absichtliches Schockieren, pathetische Erbitterung, Verzweiflungsschreie, rücksichtslose Freiheit im Sprach- und Strophengebrauch udgl. zu einem großen Stil umzuformen. In Gedichten wie „Palau“, „Die Dänin“, „Trunkene Flut“, „Schädelstätten“, „Schleierkraut“, „Pappel“, „Am Brückengewehr“, in dem Oratorium „Das Unaufhörliche“ und vielen anderen, hat Benn kraft seines Nihilismus Strophen und Bilder gestaltet, deren Geschlossenheit, Härte und Musikalität hinreißen, weil sie, vom Wissen um das Nichts getragen, das Sein beschwören. Des Dichters Bewußtheit steigert sich zum unmittelbaren Erlebnis, zur Vision und zum Ausdruck. Zwei Strophen, aus zwei verschiedenen Gedichten, zeigen den Wandel:

1. Aus „Prolog, 1920“ (GGB, S. 15-16):

Totale Auflösung, monströseste Konglomerate,
neurotische Apokalypsen, transhumane Foken,
Jactation, hybrideste Finale — :
Individual-Ich: abgetakelt,
Psychologie: zum Kotzen,
Kausalgenese: wer will das wissen,
Ergebnis: réponse payée!!
Teilergebnis: verfaulter Daseins Gift und Gas,
was über die Lippen der Frühe ging,
die Morgenfrüchte, der wirre Wein,
unsrer Hirne sterbender Brand.

2. Aus „Palau“ (ibid., S. 109):

Rot ist der Abend auf der Insel von Palau
und im Schattenschimmer
hebt sich steigend aus Dämmer und Tau:
„niemals und immer.“

Wo die erste angeführte Strophe (die als Beispiel für viele der frühen Gedichte gelten kann) gedanklich zugespitzt und gewollt wirkt, ist in der zweiten kein Bruch. Die Bewußtheit des Vergänglichen ist vollkommen mit der Vision des unergründlich Ewig-Seienden verschmolzen, die Idee ist ganz und gar Bild und Wortmusik. Keine Spur Pathetik, kein subjektives Moment steht zwischen Vision und Aussage. Was das Auge sieht, regt den Gedanken an, aber dieser wird sofort zur Form, um im Bilde wie in der ruhigen Tiefe des Rhythmus eine Tragik ohne Trauer zu verkünden.

Benns geistige, nihilistische Einstellung bildet unleugbar ein wesentliches Moment der Vollendung seiner schönsten Lyrik; sie erklärt aber auch die zunehmende Begrifflichkeit, die Bilder- und Themenarmut in

vielen seiner letzten Gedichte. Vieles in den zwei kleinen Bänden aus den Jahren 1951 und 1953, *Fragmente* und *Destillationen*, wirkt müde und monoton. Der Nihilismus schrumpft zur Formel, oft gibt es Prosaisches in der Wortwahl, mehrmals rein gedankliche Gegenüberstellungen durch ein wiederholt gebrauchtes „doch“ verknüpft. Der Reim ist zuweilen recht banal oder klingt erzwungen. Dabei tritt das Bild immer mehr zurück, ein Abstraktes bleibt (schon ein Manko in dem am Anfang zitierten Gedicht), und dasselbe Thema: Leiden an der Nichtigkeit des Daseins herrscht bis zur Eintönigkeit vor, jetzt ohne den ursprünglichen Pathos und ohne die Kraft, das Sein zu offenbaren. In vielen der letzten Gedichte begnügte sich Benn mit einer rationalen Äußerung über das finale Zeitalter.

Bei der wiederholten Behauptung, alle „Wirklichkeit“ sei nichtig, schwinden Bildkraft und Wortmusik, und zwar nicht nur, indem der Dichter einseitig-theoretisch wird, sondern eben weil seine Anschauung ihm den Ausdruck eigentlich unmöglich macht. Benn verfiel seiner These, an der er immer verbissener festhielt, daß alles irgendwie Menschliche den Geist entstellt, und daß nur der durch keine Erscheinungen verunreinigte Geist das Wahre ist, und daß es also gilt, alles nicht Rein-Geistige auszumerzen.

Es handelt sich im Grunde um die moderne, d. h. äußerst gedankliche Zuspitzung der uralten Dichotomie von Geist und Leben. Denn daß die empirische Wirklichkeit nicht „wahr“ ist, nicht eigentlich „stimmt“; daß das Wesenhafte nur mittelbar in ihr zum Ausdruck kommt; daß sie „Schein“ und nicht „Sein“ ist; daß es Etwas über oder hinter den Dingen gibt, und daß der Geist allein dieses Etwas erahnt oder erkennt – dies ist keine neue Anschauung, sondern sie bildet einen wesentlichen Grundzug der abendländischen wie der orientalischen Kultur. (Thomas Mann hat sie in der Joseph-Tetralogie zum *positiven* Lebens- und Kunstprinzip gemacht.) Das Neue daran ist jetzt die verschärfte Fragwürdigkeit. Bennis Entwicklung beweist, wie die ausschließlich zerebrale, nihilistische Einstellung die Kunst gefährdet. Denn es ist die Eigenart des Künstlers, im Gegensatz zum Philosophen etwa, nicht nur zu dem Gültig-Dauernden hinter den Erscheinungen durchzustoßen, sondern es in dem Kunstgebilde auszusagen, d. h. mittels sinnlich Erfahrbarem, ob es nun Form, Farbe, Klang oder Gestalt sei. Will der Künstler, wie Benn es tut, die sinnliche Erscheinung total verneinen, um sich nur der absoluten Transzendenz zu widmen, so bleibt ihm die Leere, das erkennende Ich, und das Leiden – es bliebe ihm eigentlich nur das Schweigen.

Tatsache ist, daß solche Zuspitzung der uralten Dichotomie Benn in eine Sackgasse trieb. Er hat das auch selbst zugegeben: „*Einerseits* dem Geist und seinen Maßstäben verpflichtet bis in die letzte Faser des Gebeins, – *andererseits* diesem Geist als regionaler, geographisch-historischer

Ausgeburts der Rasse skeptisch gegenüber. Einerseits um Ausdruck kämpfend bis zu qualgezeichneten Sonderbarkeiten, Formzerstörungen bis zum bizarren Spiel mit Worten, – andererseits diesen Ausdruck schon bei der Prägung mit seinen Zügen des Zufalls und des Übergangs bitter belächelnd“ (*Ptol.*, S. 39). Der ausschließlich mit sich selbst beschäftigte Geist feiert einen pyrrhischen Sieg, er zerstört den Menschen und sein Werk. Benn hat selbst geäußert: „Nihilismus als . . . Realitätsleugnung schlechthin bedeutet . . . eine Verringerung des Ich“ (*Ausdrucksw.*, S. 8); in diese Lage ist er selber geraten, denn Wirklichkeitsverneinung, konsequent durchgeführt, ergibt einen *circulus viciosus*, der den Menschen vernichtet: der Geist ist schließlich im Menschen, und kann sich also nicht anders als menschlich ausdrücken; verneint er aber das Menschliche ganz und gar, so entzieht er sich die einzig ihm gegebene Ausdrucksmöglichkeit. Die weiteren, aus dieser Haltung entstehenden Gefahren und Wirkungen sind deutlich: des Künstlers Aussage, von nichts bzw. vom Nichts genährt, wird starr und leer; die Gestaltungskraft verschwindet; Maßstäbe fallen weg, mit dem Resultat des „bizarren Spiels mit Worten,“ der „Formzerstörungen und qualgezeichneten Sonderbarkeiten“ – kurz, der derart erkennende Geist ist nicht mehr schöpferisch, sondern er hebt sich selbst auf. Ebenso tragisch ist sein „allzumenschliches“ Los, denn er wendet alles Leben, an das er doch gebunden ist, in ein bis zur äußersten Qual gesteigertes Leiden. „Je größer die Erkenntnis, umso unendlicher das Leid“ (*Ptol.*, S. 31).

Das zerebrale Ikarus-Wagnis des zwanzigsten Jahrhunderts stößt den Menschen in die Leere. Das moderne Ich, kraft der Erkenntnis aus allen Zusammenhängen herausgerissen und von aller Realität losgelöst, doch im Körper – Benn nennt ihn die Ananke – haftend, leidet am Bewußtsein und leidet bewußter als seine Vorfahren. Seine Tragik lautet: „*Tu sais.*“¹⁰ Der Arzt Rönne geht daran zugrunde: „ . . . ich weiß! Ich weiß! . . . Ich habe den ganzen Kosmos mit meinem Schädel zerkaugt! Ich habe gedacht, bis mir der Speichel floß. Ich war logisch bis zum Kotbrechen. Und als sich der Nebel verzogen hatte, was war dann alles, Worte und das Gehirn . . . Immer und immer nichts als dies furchtbare Gehirn . . . o, wenn Sie mein Dasein kennten, diese Qualen, dieses furchtbare Am-Ende-Sein, von den Tieren an Gott verraten und Tier und Gott zerdacht und wieder ausgespien, ein Zufall in den Nebeln dieses Landes“ (*Ges. Schrift.*, S. 125).

Die Worte: denken, zerdenken, zerebral, Hirn, Schädel, Stirn treten bei Benn wiederholt auf, meistens mit Qual verbunden. Die moderne Welt ist „unsrer Hirne sterbender Brand“ (*GGB*, S. 16); des Mannes „Gehirn wildert über eine Nebelsteppe“ (*ibid.*, S. 24). In der Schlußstrophe von „Englisches Cafe“ ruft der Dichter aus: „O wehe Stirn! Du Kranke“ (*ibid.*, S. 55), in „Untergrundbahn“ (*ibid.*, S. 56) sagt er von sich: „Ein armer Hirnhund. Schwer mit Gott behangen. / Ich bin der

¹⁰ G. Benn, *Trunkene Flut* (Wiesbaden, 1949), S. 110.

Stirn so satt.“ Aus diesem quälenden, von sich selbst geschaffenen Zwiespalt sehnt sich der Geist nach der Einheit des Ur-Seienden. Leidenschaftlich ruft Rönne aus: „O so möchte ich wieder werden: Wiese, Sand, blumendurchwachsen, eine weite Flur . . . Keine Stirne mehr“ (*Ges. Schrift.*, S. 127). „Ikarus“ (*GGB*, S. 78 f.) fleht zum Mittag: „enthirne doch / stillflügelnd über Fluch und Gram / des Werdens und Geschehns / mein Auge.“ Er sieht „– überall / das tiefe Mutterblut, die strömende / entstirnte / matte / Getragenheit.“ Und ihr gegenüber steht er, leidend: „Nur ich, mit Wächter zwischen Blut und Pranke, / ein hirnerfressenes Aas, mit Flüchen / im Nichts zergellend, bespien mit Worten, / veräfft vom Licht.“ „Das Hirn frißt Staub“ (*ibid.*, S. 80). Das moderne Ich muß denken, aber „wozu, qui sait?“ (*ibid.*, S. 125). Scheinbar nur um an der Zersplitterung des Daseins, zu deren Erkenntnis sein Hirn ihn zwingt, zu leiden. Benn nennt das Leben „die Wunde der Schöpfung“ (*Trunk. Flut*, S. 81), die unaufhörlich weiterblutet (vgl. dazu Georg Büchners Danton: „Das Nichts hat sich ermordet, die Schöpfung ist seine Wunde . . . Das Leben ist nur eine verwickeltere, organisiertere Fäulnis als der Tod.“¹¹

Immer wieder sehnt sich der Dichter nach „Enthirnung“, nach „dem entstirnten Blut“ (*GGB*, S. 81), nach Loslösung aus Leben oder Geist, da die Unvereinbarkeit der zwei ihn aufreißt. Das Hirn ist ihm „zersetzt“; das späte Ich, „moi haïssable“, „mānadisch analys“ steht erschüttert vor der Levkoinwelle (*ibid.*, S. 96) und der Anemone (*SG*, S. 69), welche ohne den Fluch des Bewußtseins in ganzer Ursprünglichkeit das Schöpferische offenbaren. Dagegen ist es „Verlorenes Ich, zersprengt von Stratosphären . . . Gamma-Strahlen-Lamm“ (*ibid.*, S. 47 f.). Es ist selbst zersplittert, wie es „die Welt zerdacht“ hat. Mit seinem „Bestienblick“ sieht es überall nur das Sinnlose: „Die Tage gehn dir ohne Nacht und Morgen, / die Jahre halten ohne Schnee und Frucht, / bedrohend das Unendliche verborgen –, / die Welt als Flucht.“ Das wissende Ich flieht an den „Gittern der Ewigkeiten“ hin, d. h. den Lebenserscheinungen, ewig ausgeschlossen von der ersehnten, verlorenen Einheit: „oh ferne zwingende, erfüllte Stunde, / die einst auch das verlorne Ich umschloß.“ Derselbe schmerzliche Ton bleibt auch dort, wo Benn den Geist positiv darstellt, nämlich als dem Absoluten, dem Ur-Schöpferischen verwandt (z. B. in „Alaska“ 2, 3, 9; „Das Plakat“; „Das Instrument“; „Trunkene Flut“; „Der Psychiater“; „Synthese“; „Der Sänger“; u. a.)

Das erkennende Ich ist zerbrochen, wie Rönne und Pameelen, Benns früheste Träger der modernen Problematik. Rönne, unfähig an die Wirklichkeit mehr zu glauben, und Pameelen, von der „Tollwut des Begrifflichen“ zerrissen, verlieren beide die Gewißheit der eigenen Identität. Jedoch eben diese Lage will Benn als den Anfang der Kunst setzen. Gerade da, wo der Nihilismus das Ich aufhebt, dann „wenn du verbo-

¹¹ Georg Büchner, *Dantons Tod, Werke und Briefe* (Wiesbaden, 1953), S. 64.

chen bist“ (*Doppel.*, S. 32), tritt ein Drittes hinzu, „etwas, was gleichzeitig eine Aufhebung war und eine Verschmelzung, aber das gab es nur für Momente, in Fallkrisen, von Durchbruchcharakter, und das war immer der Vernichtung nahe“ (*ibid.*, S. 27). Jenes Etwas ist „die formfordernde Gewalt des Nichts“ (*ibid.*, S. 45, 47, u. a.). Der Geist zerbricht die Wirklichkeit und sich selbst, um dann im Trance-, Traum- und Rauschzustand, der panischen Bilderflut hingegeben, die „Ausdrucks-welt“ zu schaffen; das vermag er, nach Benn, indem er zugleich erkennend und schöpferisch, d. h. vernichtet und höchst bewußt, des Seins teilhaftig ist. Nur aus diesem Zustand, den Benn „provoziertes Leben“ nennt, entsteht die Kunst, und dann nur selten. „*Manchmal die beiden Fluten schlagen hoch zu einem Traum*“ (*ibid.*, S. 42).

Das gebrochene, gezeichnete Ich „tritt in das Joch der Höhe ein“ (*SG*, S. 74). Es weiß: „Durch alles dies [das Leben] muß man hindurch . . . Dies wird dir auferlegt, . . . Für etwas das jenseits deiner liegt, bist du erschaffen“ (*Ptol.*, S. 63). Sein Los ist zwar „schwerer wie Kummer“ (*SG*, S. 50 f.), doch dieser Kummer wird zu einem großen Gebot, nämlich, durch Form und Ausdruck „in die andere, die allgemeine, die unsichtbare Welt“ einzubrechen, „zwingend deren Dauer in die Nichtigkeit des Seins“ (*Doppel.*, S. 63). Dem gezeichneten Ich gehen Welt, Wirklichkeit, Sinn und sogar Identität verloren; es will nichts künden, sagt Benn, will keiner Zukunft dienen, es ist leer, ihm bleibt nur die Haltung: „das Nebeneinander der Dinge zu ertragen und es zum Ausdruck zu bringen“ (*Ptol.*, S. 44).

Nun entsteht wiederum ein Paradoxon. Benns Definition von Ausdruck heißt: die Erkenntnis der Leere *im Wort* verkünden. Benn hält das Wort für etwas spezifisch und ausschließlich Geistiges; er sagt, es sei „ein Kunstprodukt! . . . etwas selber erst vom Geist Geprägtes“ (*Doppel.*, S. 45). „*Worte, Worte – Substantive! Sie brauchen nur die Schwingen zu öffnen und Jahrtausende entfallen ihrem Flug . . . Ach, nie genug dieses einen Erlebnisses: das Leben währet vierundzwanzig Stunden und, wenn es hochkommt, war es eine Kongestion! Ach immer wieder in diese Glut, . . . in die Vorstufe der Meere des Urganesichts: Regressionstendenzen, Zerlösung des Ich! Regressionstendenzen mit Hilfe des Wortes, heuristische Schwächezustände durch Substantive – das ist der Grundvorgang, der alles interpretiert . . . Schwer erklärbare Macht des Wortes, das löst und fügt*“ (*ibid.*, S. 46 f.).

Benn feiert das Wort als einzigen Beschwörer der echten, irrationalen Wirklichkeit. Jedoch diese Behauptung läßt das Sinnliche des Wortes außer acht, erstens den Klang (oder – wenn man Benn zustimmte, die schwarze Letter bzw. das Lesen des Gedruckten gehöre wesentlich zur Aufnahme eines Gedichtes – das Sichtbare). Zweitens ist das Wort unergründlich lebensträchtig; seine „schwer erklärbare Macht“ beruht auf seinem logischen und metalogischen Assoziationsreichtum, der keineswegs aus einer Vielheit abstrakter Begriffe besteht. Sondern die Ur-

gründe und Vielfalt menschlichen Erlebens: Gedanken, Gefühle, Ahnungen, archaische Urbestände sowohl wie modernste Erfahrungen wesen im Wort. Seine Wirkung und Eigenart rühren eben daher, daß in ihm Geistiges und Sinnliches unzertrennlich zusammengeballt sind. Für Benn sind Worte *das* Mittel, wodurch das gebrochene, lyrische Ich seine inneren Visionen ausdrückt. Gewiß, jedoch woher kommen dem Geist die Bilder, wenn nicht aus Urerfahrungen und eigenem Erleben? Diese liefern dem Kunstschöpfer „die Fülle der Gesichte,“ die er auf ihr Wesenhaftes hin durchdringt, um das Sein zu beschwören. Dieser Vorgang ist heute gehirnlicher bedingt, trotzdem entstehen daraus nicht abstrakte Formeln, sondern human bezugsgeladene Worte, wo es noch um Kunst geht. Das hat Benn selbst in seiner besten Lyrik geleistet, wo tiefer, welt-durchdringender Gedankenumfang in Bildern zum Ausdruck kommt. Benn sagt aber, es gelte jetzt, „Die entscheidenden Dinge in die Sprache des Unverständlichen erheben“ (*Ausdrucksw.*, S. 23). Dies ist zweifellos eine tiefe Einsicht, aber auch eine zweiseitige; sie räumt viel weg, was heute weggeräumt werden muß, letzten Endes aber bedeutet sie, nur das Unsagbare sagen wollen, oder das völlig „Sinnlose“ mit Geist zu identifizieren. Wieder gerät der Geist an die äußerste Grenze, wo er sich selbst aufhebt. Das ergibt die Tragik wie das Paradoxe der „progressiven Zerebralität,“ die sich um Ausdruck des absolut unmittelbaren Seins bemüht; sie will das antimenschliche im Wort fassen, aber das Wort ist ebenso an Erleben gebunden wie das schöpferische Ich an Leben.

Benn selbst konnte diese Verkettung nicht immer leugnen. Er behauptete zwar: „Das Wort vertritt keine Idee, vertritt keinen Gedanken und kein Ideal, es ist Existenz an sich, Ausdruck, Miene, Hauch“ (*ibid.*, S. 89). Doch anderswo sagt er: „Worte . . . sind einerseits Geist, aber haben andererseits das Wesenhafte und Zweideutige der Natur.“¹² Und wieder: in der Dichtung müsse man „geschichtlich beschwerte —, tragische Worte, real wie Lebewesen“ heranziehen (*Ausdrucksw.*, S. 91).

Benn fordert das losgelöste Kunstgebilde, das weder Zweck noch Ziel außer sich selbst hat, und er behauptet, dies wäre eine neue Kunst-auffassung. Daß die Kunst nichts „lehrt“ und nichts „will,“ hat Goethe schon in *Dichtung und Wahrheit* erklärt, und Archibald Macleish, in dem Gedicht „*Ars Poetica*,“ sagt: „A poem should not mean / But be.“ Benns These bekommt ihre fragwürdige Prägung, indem er darauf besteht, man müsse das Kunstwerk gänzlich aus dem Leben loslösen, es gelte jetzt nicht mehr, Leben und Natur im Geiste zu überwinden, sondern ihnen bei jedem Ansatzpunkt *entgegenzuarbeiten*. Er will eine ausschließlich „antinatürliche Schöpfung“ (wobei es übrigens offen bleibt, was er unter Natur versteht; vgl. *Der Ptolemäer*, S. 24 u. a.). Infolgedessen bleibt dem Künstler wahrlich nur die Leere und das gezeichnete, leidende Ich.

Benn sagt immer wieder, das Wesen der modernen Lyrik liege gerade darin, daß sie Leben und Natur gänzlich abstreift; sie sei reine Form, Stil,

¹² G. Benn, *Probleme der Lyrik* (Wiesbaden, 1951), S. 24. Hiernach *PdL*.

Künstliches — : Gehirnarbeit. (Andererseits gibt er selber zu, in *Probleme der Lyrik*, es gäbe keine Form an sich.) Er führt als Beweis an, daß größeres Interesse am Schaffensvorgang als am Geschaffenen das typische Merkmal des modernen Lyrikers sei (*Doppel.*, S. 55; *PdL*, S. 7 f.). Dessen Gedichte seien eben deshalb „reiner Ausdruck, bewußte artistische Gliederung innerhalb der gesetzten Form“ (*PdL*, S. 9 f.). Dies gelte auch für George, Hofmannsthal und Rilke, doch mit dem Einwand: „ . . . Ihr Innenleben allerdings, subjektiv und in seinen emotionellen Strömungen, verweilt noch in . . . der Sphäre der gültigen Bindungen und der Ganzheitsvorstellungen, die die heutige Lyrik kaum noch kennt“ (*ibid.*, S. 10). Benns starre Theorie hat ihn oft zu solcher Einseitigkeit verleitet; seine späte Lyrik hat dafür gebüßt. Er begründet diese Kritik in seiner Definition der Artistik: „Artistik ist der Versuch der Kunst, innerhalb des allgemeinen Verfalls der Inhalte sich selber als Inhalt zu erleben und aus diesem Erlebnis einen neuen Stil zu bilden, es ist der Versuch gegen den allgemeinen Nihilismus der Werte eine neue Transzendenz zu setzen: die Transzendenz der schöpferischen Lust. So gesehen, umschließt dieser Begriff die ganze Problematik des Expressionismus, des Abstrakten, des Anti-Humanistischen, des Atheistischen, des Anti-Geschichtlichen . . . die ganze Problematik der Ausdruckswelt“ (*ibid.*, S. 12). Diese Definition sagt einerseits dasselbe, was große, bewußte Künstler seit eh und je über Kunst geäußert haben und verrät andererseits die Verranntheit des Hypergedanklichen. Man wird wohl kaum bezweifeln, daß der Intellekt heute das entscheidend neue, neue Spannungen bildende Moment ausmacht. Nun gelangen wir aber an den Punkt, wo wir fragen müssen, ob es innerhalb des Menschlichen, welches Benn grundweg verneint und verabscheut, doch eine Bewältigung des Problems der Leere gibt, eine künstlerische Bewältigung, die dem Geistigen keinen Abbruch tut. Es ist wohl das Problem unsrer Zeit. Benn hat es ausgedrückt und sozusagen verkörpert, aber nicht gelöst.

Im *Doktor Faustus* hat Thomas Mann alle Flächen und Tiefen der Problematik, die Benn beschäftigte, bis in ihre letzten Ausmaße gestaltet: die Kälte als Wesen der Kunst; das indogen Lebensfeindliche der Kunst und des Künstlers; das Unmenschliche als Urgrund des Schöpferischen; die Unmöglichkeit, heute noch Gefühle, gläubige Hingabe an Natur, Menschheit oder Gotteswalten zum Inhalt des gültigen Kunstwerks zu machen; die unabsehbaren Folgen der zerebralen Lebensdurchdringung: die Auflösung aller bisherigen Gemeinschaftsbindungen, die Zerstörung aller Fundamente der abendländischen Kultur, — die ganze Problematik des zwanzigsten Jahrhunderts hat Mann im *Faustus* umfaßt und bis zur letzten, entscheidenden Frage durchgeführt: kann es bei all dem überhaupt noch Kunst geben?

Adrian Leverkühn verpflichtet sich — *bewußt* — dem Kalten, dem Nichts, *um des Schöpferischen willen*. Er geht elend daran zugrunde. Gemeinschaft und Teilnahme am Menschlichen sind ihm verboten, er

darf nicht lieben. Wo er ins Leben eingreift, zerstört er. Entsprechend darf es „Stall- und Kuhwärme“ im Kunstwerk nicht mehr geben; Adrian setzt dem Freund auseinander, daß die moderne Gedanklichkeit nur noch Parodie zuließe. Seine ersten Werke sind unheimlich parodistisch; alle bisherigen Bindungen vernichtend, zeugen sie vom allzugenauen Wissen um die Leere. Aber viel erschütternder ist das unausweichliche Endergebnis: der grausam-einsam verhallende Schrei Fausti im Leeren, und das Schweigen.¹³ Der letzte „Ausdruck“ des wissenden Geschöpfes, dessen Hirn alles durchschaut, ist ein Verzweiflungsschrei; „the rest is silence.“ Adrians letztes Werk, „Dr. Fausti Weheklag,“ ist unveröffentlicht; Mann läßt die Frage unbeantwortet, ob es überhaupt zu spielen sei. (Ebenso die Frage – es ist im Grunde *eine* Frage – ob das, was der Kunst wie dem Menschen nötig ist: eine ganz neue Gemeinschaft, kommen wird. Benn weicht der Frage aus: manchmal stellt er eine solche Gemeinschaft auf – vgl. *Doppelleben*; „Nach dem Nihilismus,“ *Essays*, 1951 – manchmal hält er fest an der Anschauung, unseres sei das Endzeitalter der Menschenart.) Manns Darstellung ist nicht nur konsequenter als Benns, sondern tragischer, umfangreicher – menschlicher und künstlerischer. Das macht, die Problematik wird bei Mann durchaus Gestalt, vom erschütterten Mitleid getragen.

Der Einwand gelte hier, daß man den Lyriker an dem Romancier nicht messen dürfe. Der Vergleich scheint mir dennoch vom Standpunkt der Frage berechtigt: Wer hat das Kernproblem der Zeit 1) wirklich bis ins letzte verfolgt und 2) künstlerisch gestaltet? Aber räumen wir den Einwand ein, indem wir uns dem größten deutschen – vielleicht größten abendländischen – Lyriker unserer Epoche zuwenden.

Rainer Maria Rilke war sich der Leere ebenso gründlich und qualvoll bewußt wie jemals Benn. Rilke wurde von der „Hohlseite des Lebens“ wie von den Furien heimgesucht. Aber mehr, dem späten Menschen Rilke wurde es nach dem *Stundenbuch* vollkommen klar, daß ein neues Moment von nun an die Dichtung bestimmen mußte, nämlich der Intellekt. Ihm gelang, und zwar kraft des Bewußtseins, eine künstlerische Lösung. Ich sage: künstlerische, denn Rilke überwand das vernichtende Wissen um die Leere in der Gestaltung. Bei ihm ist Nihilismus wirklich zur Substanz des Schöpferischen geworden. Was Benns Einstellung ihm verbietet, hat Rilke geleistet, indem er die Leere in den Dingen akzeptierte, und die Dinge eben daraus neu erschuf. Er machte die Leere zu deren Seinsprinzip, zu deren innerem Gesetz und zum Gesetz des künstlerischen Schaffens. Diese Leistung bestätigt den menschlichen, schöpferischen Geist. Nur weil der Mensch kraft seiner Erkenntnis jetzt um die Leere weiß, kann er die Dinge wirklich *sagen*, jetzt soll er „die Welt unsichtbar machen,“ d. h. der Dinge wahres Sein beschwören, im Wort. Dies ist ein rein geistiger, schöpferischer Vorgang. Aber noch ein Ent-

¹³ Vgl. Oskar Seidlin, „The Shroud of Silence,“ *Germanic Review* XXVIII (Dec., 1953).

scheidendes kommt hinzu. Rilke vermochte das, was Benn letzten Endes nicht vermag: die Leere positiv ins Irdische einzubeziehen, aus *Liebe*. Gerade seine Erfahrung des Abgrunds löste die immense Liebe zur Welt aus, und diese ermöglichte es ihm, über den Abgrund zur Gestalt zu kommen. „Erde, du Liebe, ich will!“

Benn zitiert wiederholt in seinen Essays das Nietzsche-Wort, die Kunst allein sei die letzte metaphysische Tätigkeit des europäischen Geistes, die Welt sei nur noch als ästhetisches Phänomen zu ertragen. Rilke, vielleicht mehr als irgend ein anderer Lyriker des zwanzigsten Jahrhunderts hat die Welt nur als ästhetisches Phänomen aufgefaßt. Und weiter: Benn begründet seine Theorie der Artistik als einzig noch mögliche Haltung und als Wesen der Zeit aus Nietzsches: „Du hättest singen sollen, o meine Seele“ (*Ausdrucksw.*, S. 21 f.). Das erinnert direkt an Rilkes Spät-Gedicht: „*Ich rühme*“ (vgl. Seidlin, op. cit.). Rilke vermochte es, die tiefste Verzweiflung des „Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens“ und die Bitterkeit, welche die vierte Elegie durchdringt, im Geist und mit Bewußtheit zu überwinden und zu sagen: „Ich rühme,“ zu fordern: „Preise dem Engel die Welt.“ Hier drückt sich durch und durch geistiger, künstlerischer Entschluß aus, dem Liebe die Kraft verleiht.

Gottfried Benn hat im Jahre 1951 in Darmstadt den Büchner-Preis bekommen. Unwillkürlich vergleicht man diese zwei Dichter. Beide waren ausgebildete Ärzte, scharfe Denker und radikale Nihilisten. Aber sofort trifft man auf den recht gründlichen Unterschied. Büchners enorme wie völlig unsentimentale Liebe zu Schöpfung und Geschöpf, welche sich durch ein grandioses Gestaltungsvermögen offenbart, spricht aus jedem Satz seines Werkes. Dabei wären seine Liebe und seine Gestaltungskraft ohne seinen Nihilismus wohl undenkbar. Büchners Nihilismus steht dem Benns an Gründlichkeit nirgends nach. Auch er hielt das Leben für sinn- und zwecklos, auch er räumte jeden traditionellen Glauben radikal weg, alles, was dem Leben „angedichtet“ wird, um es erträglich zu machen, aber er liebte eben deshalb das Geschöpf, welches dem Leben hoffnungslos ausgeliefert ist, und er liebte die Schöpfung, „die glühend, brausend und leuchtend . . . sich jeden Augenblick neu gebiert“ (Büchner, op. cit., S. 38). Büchner und Rilke, obwohl in beinahe jeder Hinsicht grundverschieden, haben im Gegensatz zu Benn gemeinsam dieses: sie erreichten durch Erkenntnis *und* Liebe die wahre Freiheit des Geistes, die künstlerische, nur sich selbst verpflichtete Gestaltung des Seins.

Rein gedankliche Weltdurchdringung allein führt zur Weltverneinung, welche die Kunst entweder verarmt oder bei letzter Konsequenz unmöglich macht. Benn, der die moderne Zuspitzung des Geistes so streng verfocht, ist ihr in vielem selbst verfallen, da der künstlerische Ausdruck dem rigorosen Nihilismus auf die Dauer nicht standhielt, nicht standhalten kann. Indem der Geist das Menschliche verwirft,

macht er die Rechnung ohne den Wirt, und zwar nicht nur indem er bis zur Selbstzerstörung am Mensch-Sein leidet; sondern es ergibt sich eine gefährliche wie unvermeidliche Verringerung seiner formenden Kraft; seine Aussage wird starr, einseitig und leer. Ferner entsteht die Gefahr der Willkür (auch etwas Kunstwidriges; Benn selbst verpönt die Willkür im Kunstwerk, andererseits befürwortet er in *Probleme der Lyrik* eine Theorie der Lyrik, die sich nur mit dem *in Freiheit gesetzten Buchstaben* abgibt). Dem Dichter bleibt aber nach der gänzlichen Realitätsleugnung kein Maßstab – es gehört wohl ein äußerst großer Geist dazu, nachdem er die Schranken der Wirklichkeit abgeworfen hat, an der unermesslichen Freiheit nicht zu zerbrechen, sondern sich rein transzendente Gesetze aufzuzwingen und einzig daran festzuhalten. Es bleibt eine Frage, ob ein Mensch das auf die Dauer vermag; Benn hat es nicht vermocht. Was in diesem Zusammenhang die Beispiele Manns, Rilkes und Büchners zeigen, ist die Tatsache, daß dem großen Künstler, selbst bei unverblümter Erkenntnis der äußersten Daseinsfragwürdigkeit, etwas eignet, was über pure Intellektualität hinausgeht.

Benns Nihilismus ergibt Großes, wo er ihn noch ins Gestalten umbiegt, aber die letzte Größe bleibt aus, wo Benn seinen Nihilismus als nur begriffliches anstatt visionäres Maß der Dinge gebraucht. In seiner schönsten Lyrik überwindet der Schöpfer den Analytiker Benn. Da gelingt ihm, wie Hermann Hesses Siddhartha, die allergrößte Aufgabe des Geistes: die Wunde zum Blühen zu bringen:

wie dann die Stunden auch hießen,
Qual und Tränen des Seins,
alles blüht im Verfließen
dieses nächtigen Weins,

schweigend strömt die Aone,
kaum noch von Ufern ein Stück –
gieb nun dem Boten die Krone
Traum und Götter zurück.¹⁴

¹⁴ GGB, S. 184 f.



THESE NOVEMBER DAYS REFLECTED IN RILKE'S REQUIEMS

GERTRUDE L. SCHUELKE
Stanford University

Ivory-colored dahlias in a copper bowl — chestnut leaves that catch the rays of the sun — these hold for Rilke the richness of late autumn. October days are glorious, beyond description, full of life, of crowding, pushing, glow, and gleam. In somber contrast, the mood of November arises as one of heavy sky, rising wind, and storm. Winter meets autumn as the trees grow bare, and a scene of loneliness develops. Now too the theme of death, never far absent from Rilke's work, becomes dominant. On the surface this would seem to be the expression of mood meeting mood, the response of temperamental man to the world about him. But Rilke's Novembers were spent under varying climactic conditions, in Berlin, Paris, Rome, Jonsered, Prague, and Toledo; and he was besides too deeply contemplative to be affected capriciously by outward conditions. We look, therefore, to deeper cause for Rilke's pronounced use of death as a sustained theme in this first month of winter.

"These first November days are always Catholic days for me," Rilke writes on November 5, 1900.¹ "The second day of November is All Souls' Day which I, until my sixteenth or seventeenth year, no matter where I was living, always spent in graveyards, at unknown graves often and often at the graves of relatives and ancestors, at graves that I couldn't explain and about which I had to meditate in the growing winter nights." A story published one year earlier, in 1899, shows Rilke's familiarity with the observance of All Souls' Day.² In this story, we wander with him through the streets of Prague, noting the large wreaths displayed by floral shops, noting also, as we pass the kiosk announcements, that the ordinarily rich theater offerings have been reduced to the lone presentation of an old graveyard comedy, *Der Müller und sein Kind*. In the windows of an art dealer, gloomy photographs have been placed before gay English prints. It is a rainy day, and the street lanterns are lighted early. On the car line a twist of pine covers the rear lantern of some trams, but others carry a tin wreath held over from previous All Souls' Day travel. People, everywhere, are moving toward the cemetery. Along the way, salesbooths which have been set up for the occasion now offer both lanterns and *Lebkuchen* for sale. The people arrive at the cemetery gates, mass momentarily, then the paths within receive them. And at the still new grave of Zdenko Wanka, the two women of Rilke's story, Rosalka and her daughter, begin their long vigil.

¹ *Briefe, Erster Band, 1897-1914* (Wiesbaden, 1950), p. 20 (here and elsewhere, author's translation).

² "Die Geschwister," "Zwei Prager Geschichten," *Erzählungen und Skizzen aus der Frühzeit* (Leipzig, 1928), pp. 240-248.

The "commemoratio omnium fidelium defunctorum" began some 900 years before Rilke's description of the observance in Prague. Records tell us that Odilo, abbot of Cluny, determined for his congregations that, after vespers on All Saints' Day (November 1), the bells should toll and the "officium pro defunctis" should take place, and that, on the following day, each priest should celebrate a requiem Mass. Folk usage over the years added the procession to the cemetery, the decoration of graves with lights and flowers, the vigil, and also the special food items, the *Allerseelenbrot*, -*brätzen*, or -*wecken*. Through the years of his youth, Rilke would have been intimately concerned with both phases of All Souls' Day, with the official observance in the requiem Mass and with the vigil at the grave. We can judge the impact of the experience on him by his own words in recalling the vigil: "It was probably at that time that the thought first came to me that every hour we live is an hour of death for someone, and that there are probably more hours of dying than hours of the living."³

In 1900 Rilke was twenty-five years old. It had been seven or eight years since last he had visited graves on All Souls' Day. And yet, at this later date, he showed himself to be fully aware of the deeper meaning of the early November day which ultimately brought him face to face with the problem of death. The first November days were still Catholic days for him. At intervals through the passing years, his letters carried remembrance of the date in the heading: "Toledo, am Allerseelentag 1912," the same from Munich in 1916, and, from Geneva in 1920, "am Tage Allerheiligen." The recollection of date alone would be an outward indication of no great importance, but in Rilke's November writings through the years he showed as well that All Souls' Day had assumed for him a laral quality which made recurrent November days bring with them a strong association with the dead and with the problem of death. It was not by chance, nor by a meeting of moods, that Rilke wrote four requiems, the only poems so designated, in the very November days which he termed "Catholic."

The relationship between the death theme and All Souls' Day certainly does not account for all of Rilke's preoccupation with the problem at this time of year. In his concern for the existential problems of human life, Rilke could in any season be concerned with the problem of death. The dates, however, of those long poems which Rilke specifically called requiems, suggest that he continued to observe All Souls' Day unconsciously through the years and long after 1901, the year in which he withdrew from the Catholic church. The first of these major poems, *Requiem: Clara Westhoff gewidmet*, was written on November 20, 1900; the second, *Requiem: für eine Freundin*, was written from October 31 to November 2, 1908; the third, *Requiem: für Wolf Graf von Kalckreuth*, is dated November 4 and 5, 1908; and the fourth and last, *Re-*

³ *Briefe, Erster Band, 1897-1914* (Wiesbaden, 1950), p. 20.

quiem auf den Tod eines Knaben, is of November 13, 1915. We shall consider the November work of these three years, 1900, 1908, and 1915, since here the aura of All Souls' Day is reflected in strength.

The subject of Rilke's first requiem, Gretel Kottmeyer, a childhood friend of Clara Westhoff, was not personally known to him. That he should write a requiem for her, as later for two other people also unknown to him, is an indication of Rilke's feeling of personal responsibility toward anything once it had entered his being. The death of a stranger could and did affect him deeply once he became aware of the human problem involved.

With the theme contained in lines that may well have been known to him directly from Martin Opitz rather than from Grimm's dictionary,⁴

dein Tod ist schon erkohren
eh als du bist gebohren,

but with his accent on the word *dein*, Rilke introduces the thought that the early death of Gretel was a predestined death and that it carried therefore no violence. She, who had lived impatiently, knowing that temporal life was only a part of something else, now had, in death, true knowledge and sure possession. In his own person, Rilke expresses the certainty that life has meaning only as part of ever-increasing space. It is a dream of a dream, with truly conscious life elsewhere.

The letter quoted above to show Rilke's continuing interest in All Souls' Day was written in the same November as the requiem for Gretel. A few days later, in a poem dated November 7, "Fragmente aus verlorenen Tagen," Rilke speaks of an earth that can not revolve because of the burden of the dead upon its feeling, and, in the same poem, gives reality to the defensive action of a quickly buried victim in the fending off of roots. The "Fragmente" was published as the opening poem of the final section of *Das Buch der Bilder*. Four selections, all connected with the thought of death, close the section and the book. The series "Aus einer Sturmnacht" is the first of the four. Although this was actually written in January of 1901 rather than in November of 1900, it is included here since Rilke placed it before the requiem and opened the eighth part of the series with two lines, "In solchen Nächten wächst mein Schwesterlein, / das vor mir war und vor mir starb, ganz klein," — lines which strongly suggest an association with the small sister of Gretel in the requiem itself. Next comes a poem in dialogue, "Die Blinde," written on

⁴ The quotation is taken from Grimm. It may be found also in the third book of Opitz' *Poetische Wälder*, under the heading "An H. David Müllern/über seiner Hausfrauen Marien Renischin absterben." There is no evidence that Rilke knew the dictionary before the autumn of 1902 when he began reading it in Paris. The full volume in which the *Tod* entries, including the Opitz quotation, now appear (*Deutsches Wörterbuch*, XI, 1, 1) was not published until 1935. However, the particular fascicle of present interest, *Thiermilch — Todestag*, was brought out by Matthias Lexer in 1891. Rilke could have known it but, in all likelihood, did not until the Bibliothèque Nationale and the private libraries of André Gide and Anton Kippenberg made the dictionary readily available to him.

November 25, 1900. Here the association with All Souls' Day hovers in such phrases as "ein schwerer Tod" and "Sterben ist Grausamkeit an Ahnungslosen," in the thought of death's estrangement of person to person, and in the personification of death. An unusual note, which is to gain increasing importance in Rilkean thought, is introduced in the higher state of being achieved by the girl in her blindness. Her reflective self no longer blocks her true perception of an object. Thus she has achieved in life a state ordinarily not held in lasting form until eternity.

The Gretel-requiem, in second-to-last position, is followed by an earnest final word, the poem "Schlußstück," now listed as undated 1900/1901. "Der Tod ist groß. / Wir sind die Seinen / lachenden Munds. / Wenn wir uns mitten im Leben meinen, / wagt er zu weinen / mitten in uns." This is Rilke's version of the *media in vita* thought. That death to which his earlier work referred as a possession, as an imprisoned entity, as a part of the blood which transmits life, is here simply, in all its greatness, ever within us.

Rilke was in Paris the autumn of 1908, intensely occupied with the writing of his novel, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Scholars have noted that, in the functioning of Rilke's poetic genius, a deep concern with one work at times brought to the surface a strong secondary stream of poetic power. That Rilke wrote two long, major poems in one week of this autumn may have had its origin here, but that the two poems were requiems and were written during the first week of November points instead to "these November days" and to the influence of All Souls' Day in directing Rilke's concern more intensely at this time to life's greatest problem.

Between 1906 and 1908 Rilke had experienced the death of his father, as well as that of several friends. Their deaths carried for him the serious weight of the great and incomprehensible. However, to him a human relationship was so constant and stable that it moved, after the death of one party, to the farthest depth of the survivor, where it was subject to further growth. The death of one friend, Paula Modersohn-Becker, presented an additional problem which by its immediate impact did not allow such a fusion to take place. This problem, the conflict of life and art, was very real to Rilke, as it was to other writers of that day. Thomas Mann and Heinrich carried the problem into several of their novels; Gerhart Hauptmann used it as a dramatic theme; Rilke, characteristically, embodied it consecutively in the two requiems of 1908 which in his opinion complement and strengthen one another.⁵

The facts underlying the first of the two are these: Paula Modersohn-Becker, an accomplished artist who also fulfilled her mission as a woman, died on November 20, 1907, following the birth of her first child. The thought of her death and the problem of its necessity kept recurring to

⁵ *Briefe an seinen Verleger, 1906 bis 1926* (Leipzig, 1934), p. 45.

Rilke until his concern found ultimate poetic expression in the requiem. The other requiem of these same November days concerns a young poet, Wolf Graf von Kalckreuth, who killed himself in October 1906 at the beginning of a voluntary term of military duty. Rilke, who knew Wolf only through his work, looked for the cause of his suicide without judging the fact. In life both Paula and Wolf were the victims of a like conflict. Gifted Wolf tried to resolve it forcibly through violence; Paula found unbearable the retrogression necessitated by her marriage and the physiological changes of the prenatal term. Each died a sudden death, not preceded by illness nor brought on by age. For neither Wolf nor Paula was death the natural conclusion of a life lived in the sight of death. To Rilke, therefore, their deaths were immature, unfinished, and a just cause for his concern and theirs.

The crisis centers in the problem of acquiring and maintaining in temporal life an attribute natural to the higher state of being securely held in eternity. One can refer to this variously as pure vision, recognition of essence, or the perception of truth. It is a quality inherent to the naive child, lost, however, with increasing maturity as a necessary sequel to the development of the reflective mind. Rilke knows it to be fleetingly present in the high, selfless moments of heroic action, of true poverty, of great love, and in the telescoped moment of dying; he knows it also to be an achievable state for the dedicated artist. For ordinary man, and for a more sustained period of time, the true state of being is to be achieved only through the slow process of transformation of outer world to inner self. The artist, who is, of course, at the same time man, must face the problem of a dual existence in which he looks to God as artist, but, as man, is subject to man's deficiencies.

True artistic vision, as a strong, directed force far outstripping, in a single phase, the development of the rest of self, is extremely hard to achieve and, once achieved, is most difficult to maintain. In the requiem for Paula, Rilke sees the latter as the cause of tragedy; in that for Wolf, the former. As Rilke understands Wolf, he killed himself in the belief that he would find in eternity the artistic vision which he despaired of finding in temporal life. And yet he was close to success at the time of death. Rilke finds threefold evidence of this in Wolf's poems: he did not seek to possess, he knew that renunciation contributed to his artistic development, and he saw in death his progress. By Rilkean interpretation, Wolf gained freedom through the first, true vision through the second, and, through the third, a death of good work. This last Rilke characterizes as a personal death. It is formed in depth, is lived, and is, therefore, in need of man, the living subject. To use Rilke's words, man's progress is in his death, that is, in the conscious presence of his death here and now as a part of life.

With Paula the problem was quite different. As an artist, she had attained the ability to see selflessly and truly. She had gone very far in

a single phase of self-development, and then, following her marriage, had to retract the imbalance until she was wholly woman. She succeeded in doing this but, in the process, lost the state of selfless seeing. This, Rilke concludes, is the cause of her lament.

The requiems of November 1908 are far removed from the external observance of an All Souls' Day. Nevertheless Rilke does retain in them the deep significance of the day, the prayer for the repose of the dead inherent in a requiem. And in a deep sense, the two poems concern not only the two artists who have died; they are requiems as well for Rilke, the living artist, and for the poetic creation with which he was intensely occupied at this time, Malte Laurids Brigge. Rilke and Malte have a need for prayer, but as living persons, they do not ask for repose but rather for an increase of strength in proportion to life's problems.

We turn now to one last November, that of 1915, when not only the last requiem was written but also the fourth Duino elegy, in which Rilke looked beyond the then-current war to a more stable concept of human existence. In this year, "these November days" first showed a remarkable reflection in Rilke's letter to Lotte Hepner, dated November 8.⁶ This letter contains Rilke's most extensive and most direct statement of the death problem. On November 9, the day after Rilke wrote the letter, he composed the poem "Der Tod." Death is ugly and a poison for one whose life has been the empty pursuit of momentary pleasure. Then come the closing lines in strong contrast: for one whose existence has been different, death is a meteor, a beautiful stream of light moving into space.

Four days later, on November 13, Rilke wrote his last requiem, this time for an eight year old boy. The problem now is a double one, that of the child's difficult adjustment to life and the early stage of his adjustment to death.

In the requiem, the boy has memory of existence on earth and asks himself why he needed to work so hard to learn things that have now no meaning. He realizes that, while living, he found stability only in things. Relationship was of no concern to him then, nor was understanding. Instead, he identified himself fully with the thing, was both sound and cause of sound when he heard the brook, was in the flight of birds.

In the state of being newly dead, the boy, separated from all that he had learned, wonders about the future. He wonders too, since his throat is no longer sore, if "healthy" has any meaning now. As the requiem progresses, the boy's transition does too. The things of the world which stood close at the beginning fall back. His illness is remote; everyone is like a fresh drink of water. This pleasant picture is abruptly shifted in the published version of the poem, since it concludes with an apprehensive line, "I haven't seen those who drink us," followed by a full, unclosed break that carries the unpleasant feeling of dread

⁶ *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921* (Leipzig, 1938), pp. 86-93.

into an indefinitely long period of uncertainty. Ernst Zinn has told us that the poem originally had no broken ending but had instead six additional lines.⁷ These Rilke crossed out; they are, however, indicative of his original intention in the November requiem. Through these final deleted lines the poem takes a positive turn just as does the poem "Der Tod" written a few days before. A choir of angels receives the boy. He moves his wings, transition is complete, and for him the "Requiescat in pace" of the All Souls' Day Mass is said.

The fourth of the *Duineser Elegien*, written on November 22 and 23, stands as fourth witness to Rilke's deep concern with the problem of death and life in the November days of 1915. In his search for the meaning of human life, Rilke isolates an apparently irremediable fault, man's inability to live in a relationship of absolute reality to himself, his life, and the world about him. In non-human forms of nature, a harmony of action between instinct and imposed necessity is evident, as is also a concentrated participation in the immediate. Man, in contrast to this, lives in insecurity and confusion, unable wholly to center his attention, knowing the moment through that which it is not, made aware of feeling by outer limits.

The poet, sitting before the stage of his heart, decries the human dancer who can not put aside his concrete self to wholly play a part. He demands truth, presented either as reality or form, but presented in an expression of art so genuine as to express its precise intention without intermediary interference. Even if the play of life ends and the greyness of Death comes, the poet will continue to watch, will indeed become so intensely a part of his watching as to attract the counterbalancing angel, who will then control the action of the marionette. With the complete absence of a reflective self in all three, in the observer, the actor, and the manipulator, ultimate reality will become a present fact. In the requiems of 1908, Rilke found a phase of this ideal possible in true artistic vision. Now he regards it as a universal ideal, known already to the dying person and to the child. The manner in which a child, to whom death and life are still one, accepts an early death, he finds indescribable.

At one point in the elegy, Rilke inserts a direct touch of requiem quality in the inner presence of his father, dead nine years, who has given up a part of his eternity because of his continued concern for

⁷ "Mitteilungen zu R. M. Rilkes *Ausgewählten Werken*," *Dichtung und Volkstum*, XV, 125:

Chor der Engel

Da stürzen wir dem Knaben zum Empfang.
Da nehmen wir von seinem Leib das Gehen
und geben ihm der Flügel Überschwang.

Da geht von ihm der Schwingen erstes Wehen
und wie es weich in unsre Stürme drang
ist er in uns, sind wir in ihm geschehen.

his son. From him Rilke seeks support for his conclusion regarding the importance of existential reality.

In the first Duino elegy, Rilke responded to the demand made upon him by the youthfully-dead with an understanding acknowledgment of his responsibility: "leise soll ich des Unrechts / Anschein abtun, der ihrer Geister / reine Bewegung manchmal ein wenig behindert." At the time of writing the words, in 1912, the first three requiems had already carried his response to this compulsion. In these and in the final requiem, he approached the problem of eternal peace in his own way, using his power of penetration to isolate, and vanquish, the cause of the spirit's unrest. By his choice of title, *Requiem*, Rilke showed his intention with regard to the poems; for the Latin word *requiem* is the first word of the prayer "Requiem aeternam dona eis" with which the Mass for the eternal rest of the soul begins. And it is the traditional celebration of this, the Requiem Mass, which gives meaning to All Souls' Day.



JACOBI, WIELAND, AND THE NEW WORLD

HAROLD VON HOFÉ

University of Southern California

Like many other literary Germans of the eighteenth century Friedrich Heinrich Jacobi was mindful of the New World in numerous ways. While his essays, novels, and letters reflect abundantly his varied interests in the Western Hemisphere, the nature of his references suggests that he was even better informed about the Americas than documentary evidence shows. The general allusions that Jacobi makes to early American history, geography, and accounts of travel were extensive. In his works and letters he commented, sometimes briefly and sometimes in detail, on the diverse conditions of New World life, the socio-political structure of Indian society and the mores of its people, the relationship between Europeans and aborigines, and, finally, the United States and, specifically, Benjamin Franklin.

Jacobi resembled Herder in his early indifference to the Revolutionary War; he was more intrigued by American Indians than by rebelling colonists. His interests in the United States, like those of Herder, were to crystallize later. When the War of Independence was already under way, Jacobi read William Robertson's comprehensive pre-Revolutionary *History of America*. Robertson's vivid descriptions and philosophical discussions on native society captivated the literary world in England and on the Continent; outbreak of the Revolutionary War had deepened an interest which was to last for many decades. Keats, who later read Robertson's work on America with enthusiasm, owed to him the suggestion of his famous — and inaccurate — simile of "Cortez . . . and all his men." In Germany Wilhelm Heinse named Robertson along with Alexander, Caesar, Mohammed, Socrates, Plato, Shakespeare, Ariosto, Helvetius, and Voltaire as the majestic geniuses of mankind.¹ Christian Garve thought it a happy confluence of circumstances that so gifted a writer had chosen so gifted a subject.² Jacobi pointed out that the work was in everyone's hands.³ When Jacobi read Robertson he used the translation by Johann Friedrich Schiller, the godfather and a distant relative of the poet. The edition was published in 1777-78 in Leipzig and antedated by over twenty years the later edition listed in the lexica of Heinsius and Kayser.

Jacobi found in Robertson's portrayal of New World customs not only the pleasure which it afforded his contemporaries but also a source of support in the course of his quarrel with Wieland. In the November, 1777, issue of the *Teutsche Merkur* Wieland had published his essay,

¹ Wilhelm Heinse, *Sämmtliche Werke*, ed. C. Schüddekopf (Leipzig, 1902-25), VIII, Pt. 1, p. 3-4.

² See Paul Ben Baginsky, *German Works Relating to America 1493-1800* (New York, 1942), p. 73.

³ Citations from Friedrich Heinrich Jacobi in my text are from *Werke*, ed. F. Köppen and F. Roth (Leipzig, 1812-25), unless otherwise noted.

"Über das göttliche Recht der Obrigkeit." In spite of later protestations that he had been misunderstood, his exposition was interpreted as being essentially a handbook on the morality of absolutism. He defended the thesis that authoritative power springs from divine right by claiming that man is, by nature, content only if governed with a firm hand and if relieved of obligation to participate in rulership. Man therefore instinctively recognized the strongest person as his natural sovereign. Wieland added the limitation that he was not condoning the exercise of despotic power; after all, power misused always destroyed itself in the natural order of things. The limitation did not alter the effect of the essay on Jacobi. Wieland's exposition on power and authority destroyed the last vestige of harmony between them; Jacobi later confessed to Hamann that the article revolted him.⁴ His final and detailed answer is contained in the essay, "Über Recht und Gewalt oder philosophische Erwägung eines Aufsatzes von dem Herrn Hofrath Wieland, über das göttliche Recht der Obrigkeit."

Jacobi rested his case on the claims of natural law. He cited Pufendorf, Leibniz, Spinoza, and Wieland's own "Die Macht allein, gibt Göttern selbst kein Recht" from Strophe 72, Song 2 of *Idris und Zenide* in a general defense of his position. In the course of refuting specific points made by Wieland, however, he brought New World evidence provided by Robertson into play.

Wieland was actually on questionable ground when he referred to America, for he knew little about the New World. There is no evidence that he read very much about the Americas or that he was interested. The locale of his Mexican tale "Koxkox und Kikequetzel," a story within the anti-Rousseau *Beiträge zur geheimen Geschichte der Menschheit*, could have been any primitive area of the world, for description neither of geographical location nor of the people betrays acquaintance with the literature on the New World. Wieland wanted to show that human beings living in a state of nature degenerate and that there were no merits in societies living outside the areas of venerable civilization. The idea was of course not an original one. Several decades before publication of Wieland's story *La Condamine* had written an account of his ten years in South America and also recorded, giving specific illustrations, that aboriginal society underwent progressive deterioration. The German translation, *Geschichte der zehnjährigen Reise nach Peru, 1735-45*, appeared in Erfurt in 1763, but there is no evidence that Wieland was acquainted with it. It was actually Wieland's unfamiliarity with New World sources, particularly when he made an unfortunate reference to South America, that gave Jacobi an opening.

In attempting to show that man is congenitally a submissive being, Wieland explained that all primitive people, even the most savage, had

⁴ Aus F. H. Jacobi's *Nachlaß*, ed. R. Zöppritz (Leipzig, 1869), I, 73.

sovereign rulers who reigned within a rigid framework of government. The only exception, "so viel man weiß," Wieland added, was found in Terra del Fungo (sic) where natives lived in a state of complete freedom and were foredoomed to be extinct in fifty years.⁵

Jacobi, who answered Wieland's assertions one by one, commented that the use of the word freedom in this context served to confuse, not clarify the issue. Moreover, he added, Wieland was uninformed, for all reports and all books of travel showed that members of native tribes customarily live in independence, one from the other, that they have no conception of the relationship between subject and sovereign and no notion of coercive laws. Jacobi paraphrased the descriptions found in Robertson and quoted a portion of the text. His final comment shows that he was acquainted with writing on America other than that of Robertson: "Alle Geschichten der Menschheit, wo sie von rohen Völkerschaften reden, und alle Reisebeschreibungen von Amerika, sagen eben dasselbe" (VI, 448).

If we compare the accounts of Jacobi and William Robertson, we find that the German overcolored the sober description of the Scotchman. Robertson stated that New World natives enjoyed their natural independence *almost fully*; he did emphasize, however, that individual decisions were always reached voluntarily.

In refuting Wieland's assertion that a natural leadership of the strong can be shown in all primitive societies and that aboriginal leaders were never elected, Jacobi drew not only on early American but also on early Germanic and on early Jewish history. A comparison between Germanic and American native society was not new with Jacobi. He argued correctly, according to the sources, that neither the indigenous peoples of the New World nor the early Germanic peoples had military leaders or kings who had the right to exercise authoritarian power. The second comparison, the tracing of a parallel between primitive America and early Jewry, was, to my knowledge, new in German thought and literature. Jacobi's attention was drawn to the Old Testament by Jean Bodin, and he referred the reader to the relevant chapter with the verse: "In those days there was no king in Israel; every man did that which was right in his own eyes" (Judges xxxi.25).

In their evaluation of the New World and in their employment of American themes Jacobi and Wieland started out from basically different conceptions. Jacobi's picture was actually compounded of three viewpoints which were characteristic of the eighteenth century. One has been called a blending of primitivism and reason.⁶ Here the rational ingredient was added to the unadulterated primitivism which had lent

⁵ Christoph Martin Wieland, *Sämmtliche Werke* (Leipzig, 1857), XXX, 289.

⁶ Erich Franzen, "Europa blickt auf Amerika," *Der Monat*, No. 50 (November 1952), p. 131.

spiritual nobility to American Indians from Haller's *Versuch Schweizerischer Gedichte* to Seume's poem commemorating "Erinnerungen aus Neu-Schottland." The second had its roots in the postulates of natural law, and the third was a historical and geographical relativism which Jacobi had learned from *De l'Esprit des Lois* of Montesquieu, whom he also cited in his refutation of Wieland.

Wieland, on the other hand, regarded the world fundamentally from a suprahistorical point of view, and, like Thomas Hobbes in the seventeenth and La Condamine in the eighteenth century, found nothing attractive and surely nothing worth emulating in aboriginal society. Most important, Wieland's picture was constructed according to a system of thought and without knowledge, while Jacobi's image was based on information gathered in the course of extensive reading, even though that image was shaped by patterns of thinking which he shared with others in the eighteenth century.⁷ Whenever Jacobi referred to the New World, he wrote with the assurance of a knowledgeable person. He knew, for example, Adam Ferguson's *Essay on the History of Civil Society* in the German translation of 1768. Ferguson, a follower of Montesquieu, viewed society from a historical point of view and rejected Hobbes' and Rousseau's theories of primitive man. Rather, he saw an analogue of primitive man in the Arab clan and in the North American Indian of the eighteenth century. In the novel *Woldemar* Ferguson is mentioned frequently in the conversations between Woldemar and Sidney. Jacobi also mentions Ferguson in a letter of January 14, 1788, and quotes, characteristically, from the philosophical historian's disquisition on the friendship cult among American Indians: What evoked the deepest feeling in the heart of the aborigine was not fear of the magician or hope of protection from evil spirits, but the profound love with which he chose a friend and with whose spirit he held communion in time of danger.

The general information on which Jacobi was able to draw was very wide. The number of comments on the early period of America indicates that the New World interested him in a variety of ways. Some references are general and show, if nothing more, that he was aware of the Western Hemisphere. Others are more specific and identify the nature of Jacobi's interests. He associated, for example, the decline of Spain with the discovery of America (VI, 393). In two instances he spoke of the inflationary effect of America's entry into the economic stream of the world on the currencies of Europe (VI, 371-372 and 396). On two occasions he wrote of the New World in relation to the clergy, who proved themselves practical and wise, adaptable and vital in their work on the American continent (V, 209) where they were successful in preventing many cruelties (V, 210-211).

⁷ For the changing picture of early America see Harold Jantz, "Amerika im Deutschen Dichten und Denken," *Deutsche Philologie im Aufriß*, pp. 156-162.

That which Jacobi had learned about American Indians furnished a simile in "Beilage zu Clerdons Briefe. Eduard an Clerdon," sixth letter of *Eduard Allwills Briefsammlung*. The letter contains Eduard's reminiscences and his philosophizing about love and women. It irritates him to think, he wrote, that he always attempted to remold women for whom he felt affection; his bent apparently resembled that of American Indians who bound the heads of children in order to give them the shape of the sun or the moon (I, 36-37).

While Jacobi knew much about early America, and Wieland very little, the roles were changed for a brief period with the outbreak of the War of Independence. It was Wieland who manifested a measure of interest, while Jacobi was apparently uninterested. From 1775 to 1777 Wieland printed in the *Teutsche Merkur* a number of articles devoted to the American Revolution. They have been analyzed several times, last by Henry Safford King in his *Echoes of the American Revolution in German Literature*, Berkeley, 1929. King points out correctly that Wieland did not commit himself and printed both sides of the question. The *Teutsche Merkur* was not a partisan journal and Wieland was not a combative person. In a letter of June 23, 1775, he had outlined to Jacobi his editorial policy and concluded, referring to a potential contributor: "Möchte der Verfasser des politischen Artikels Macchiavell selbst sein; sobald er in Deutschland und in einem Merkur schreibt, muß er die Hörner einziehen und bloßer Annalist sein."⁸

While it is true that conflicting interpretations of contemporary events in America were held in equilibrium, so to speak, there is one noteworthy conclusion found in the pages of the *Merkur*: The fine arts and rhetoric flourished in America as well as in Europe; Americans were as skilful with the pen as with the sword. It was the distinguished wording of the Declaration of Independence which gave rise to the correct inference that there were cultivated people among the colonists. After 1777, however, there is no mention of America in the *Merkur*. One could call it a matter of expediency, as King did, but more specifically, the subject was becoming more and more political and the cosmopolitan person should keep aloof from politics, as Wieland later declared in *Das Geheimnis des Kosmopolitenordens*, for "Gewöhnlich liegt die gute Sache zwischen den Parteien, deren keine weder ganz Recht noch ganz Unrecht hat, mehr oder weniger in der Mitte."⁹

Evidence for Friedrich Heinrich Jacobi's interest in the United States and in the American Revolution is sparse, but there are several facts which show that he was acquainted with the most recent happenings in the Western Hemisphere. In 1794 he wrote to Johann Georg Schlosser that he was having David Ramsay's *History of the American Revolution* read to him. Ramsay had been a field surgeon in the Continental Army,

⁸ Friedrich Heinrich Jacobi, *Auserlesener Briefwechsel* (Leipzig, 1825), I, 217.

⁹ Wieland, XXX, 418.

president of the Continental Congress 1785-86, and a zealous writer supporting the cause of American independence. Ramsay's detailed account of the Revolution was compiled from official American sources and provided Jacobi with an exhaustive and sympathetic picture of the American side. We know also that Jacobi was acquainted with Christoph Daniel Ebeling, to whom he referred in a letter to Elise Reimarus, March 27, 1796. Ebeling, who was indefatigable in fostering closer intellectual, commercial, and personal relations between Germany and the United States wrote "the most comprehensive and accurate history of the United States written in the eighteenth century."¹⁰ He was a superb geographer and historian, whose many writings on the United States have not entirely lost their value to the present day. It is reasonable to suppose that Jacobi was acquainted with some of Ebeling's work if he was acquainted with the man.

While Wieland makes no mention of Benjamin Franklin, who enjoyed so great a vogue in Germany toward the end of the century, Jacobi did read the autobiography, as he pointed out to Herder in a letter of October 23, 1792. Herder had probably kindled Jacobi's curiosity, for in the year of 1792 Herder was preparing for publication his *Briefe zur Beförderung der Humanität*, which owed to Franklin the notion of a philosophical and philanthropic junta. Herder and Jacobi had met twice in the course of the year, once in Aachen and once in Pempelfort. Moreover, Gottfried August Bürger had just published his translation of the *Jugendjahre*, the edition which Jacobi used. The aura of interest surrounding Franklin, the meetings with Herder, and the timely publication of Bürger's translation led to Jacobi's own occupation with the popular American.

Since Jacobi stood in the foreground of eighteenth century intellectual life in Germany, his considerable knowledge of America represents more than the private interest of an isolated individual. His wide acquaintance with New World history provides additional evidence for the extensive preoccupation with America in the eighteenth century. In the controversy with Wieland, moreover, his knowledge of America and Wieland's lack of information strengthened Jacobi's position greatly.

¹⁰ Eugene Edgar Doll, "American History as Interpreted by German Historians from 1710 to 1815," *Transactions of the American Philosophical Society*, New Series, Volume 38 (1948), p. 493.

MICHAEL, EIN ROMAN VON JOSEPH GOEBBELS, IM LICHT DER DEUTSCHEN LITERARISCHEN TRADITION

MARIANNE BONWIT
University of California, Berkeley

In seinem Buch *European Witness*,¹ einem Bericht über Nachkriegs-erlebnisse in Deutschland, widmet Stephen Spender dem Schriftsteller Joseph Goebbels, nicht dem Reichspropagandaminister, ein ganzes Kapitel. Goebbels hatte 1929 einen Roman veröffentlicht, dessen Titel symbolischerweise *Michael*² lautet. Spender war zeitweilig mit der Aufgabe betraut, öffentliche Bibliotheken von Nazibüchern zu säubern, jedenfalls solchen, die durch häufiges Ausleihen Unheil stiften konnten. Dabei fiel ihm *Michael* auf: „The copy in my possession is the ninth edition of 41,000 copies. Unlike most books by the Nazis, it continued to be read, as the ticket at the end of the volume shows. It was taken out of Aachen library on an average of once every 2 months between 1940 and 1943“ (p. 195). Spender bemerkt, daß dieses Buch im Ausland unbeachtet blieb und wundert sich darüber: „If a book such as *Michael* had been published as a document written by an ordinary murderer . . . it would excite considerable excitement among criminologists and the general public. Yet this book, written by one of the greatest murderers of all history – Goebbels – four years before the Nazis came to power, has never been discussed outside Germany“ (p. 194-95).

Wahrscheinlich wäre im Jahre 1946 eine Beurteilung des Romans noch allzusehr von der damaligen Stimmung beeinflusst worden. Ein Jahrzehnt später erscheint *Michael* schon in weiterer Perspektive und im klareren Licht der nach 1946 vorgefallenen geschichtlichen Ereignisse. Wenn das Buch auch alles andere als ein literarisches Meisterwerk ist, so steht es doch innerhalb der deutschen literarischen Tradition und verdankt vor allem Goethe und Nietzsche viel. Als relativ häufig gelesenes Buch mag es, besonders bei den damals jüngeren Menschen, eine geistige Strömung bewirkt haben, die erst später an die Oberfläche kommt. Und schließlich ist es bedeutungsvoll, weil es zeigt, was sich der damals vierundzwanzigjährige Goebbels aus der großen und reichen kulturellen Erbschaft Deutschlands und Europas zum eigenen Gebrauch aussuchte, was der zweiunddreißigjährige veröffentlichte, in anderen Worten, was aus dieser Erbschaft der jüngeren Generation in Deutschland zwischen 1933 und 1945 mit Goebbels' Wissen und Willen überliefert worden ist. Denn er war nicht nur Reichspropagandaminister, sondern der Meinung des gut unterrichteten Louis P. Lochner nach „der

¹ Stephen Spender, *European Witness* (N. Y. 1946).

² Joseph Goebbels, *Michael, ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*, geschrieben 1921, zuerst 1929 veröffentlicht, wird hier nach der Ausgabe aus dem Jahre 1935 zitiert, NSDAP Verlag Franz Eher, München. Seitenzahlen dieser Ausgabe stehen jeweils in Klammern.

wichtigste und einflußreichste Mann nach Hitler“ in den vierziger Jahren; „während Hitler Krieg führte, spielte Goebbels in Deutschland die führende Rolle.“³ Wie sehr das gedruckte Wort unter allen Umständen und in jeder Form Goebbels interessierte, zeigt sich in seinen Tagebüchern, z. B. wenn er die Propaganda der Gegner kritisch beurteilt. Wie teuflisch gescheit und geschickt er in allem war, was als „Schrifttum“ bezeichnet wurde, offenbart sich schon im *Michael*, wo er die deutsche geistige Tradition für eigene Zwecke braucht und mißbraucht. Schon allein aus diesem Grund verdient der Roman eine Besprechung.

Die Handlung im *Michael* ist äußerst einfach. In Tagebuchaufzeichnungen erzählt ein Kriegsteilnehmer nach dem ersten Weltkrieg von seinen Nachkriegserlebnissen und Gedanken darüber. Er studiert in Heidelberg und München. In einem Hörsaal lernt er die feine, hübsche und liebe Hertha Holk kennen. Die Zuneigung ist gegenseitig, führt aber zu keiner Bindung, weil er sich als noch ungefestigter Mensch auf der Suche nach dem eigenen Weg weder binden kann noch sich mit einem bürgerlich denkenden Mädchen verbinden möchte. In dieser Zeit begegnet er auch dem russischen Studenten Iwan Wienurowsky und versucht, wenn auch vergeblich, seine Freundschaft mit dem konventionell denkenden Jugendfreund Richard aufrechtzuerhalten. Nach dem Bruch mit Hertha und Richard hört er eine hinreißende Rede in München und verschreibt sich mit Leib und Seele dem hier nicht namentlich erwähnten Hitler und dessen Partei, die in seinem Sinn national und sozialistisch ist. Er selbst wird Bergmann. Anfangs mißtrauen ihm die Kumpels, bekämpfen und mißhandeln ihn. Als er ihr Vertrauen gewonnen hat, ist es zu spät. Er kommt bei einem Bergwerksglück ums Leben.

Der Aufbau des Goebbelsschen Romans wirkt so vertraut und wenig neu, weil er in Deutschland seit dem Erscheinen von Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* bekannt ist. Der Held erzählt von sich in der Ich-Form. Diese Form erlaubt, begünstigt und rechtfertigt Bekenntnisse aus dem persönlichsten und intimsten Seelenbereich, sogar in abgerissener, manchmal nur noch gestammelter Ausdrucksweise. Bei Goebbels zeigt sich hier auch der Einfluß expressionistischer Technik. Das innere Geschehen spiegelt sich äußerlich in Kräften und Menschen, auf die sich der Ich-Erzähler seinerseits projiziert. Bei Goethe erkennt man deutlich die Wendung von Homer zu Ossian, von der stilisierten Ordnung der griechischen Antike zur naturverbundenen Wildheit einer als wirklich gedachten Vorwelt des Nordens. Im *Michael* tritt die Wendung in doppelter Gestalt auf: von Goethe zu Nietzsche, und von Hertha Holk zu Hitler. Bei dieser Wendung von Ordnung zur Maßlosigkeit mochte Ossian Werther verführen, aber nicht Goethe. Nietzsche, miß-

³ *The Goebbels Diaries*, herausgegeben von Louis P. Lochner (N.Y. 1948). Lochners Vorwort (3-30) ist wichtig. Siehe 4-5: „The year of his graduation at Heidelberg (1921) he wrote an unsuccessful novel *Michael*.“ Hier wird Seite 25 zitiert.

verstanden und schlagworthaft zitiert, berauschte Michael und Goebbels. Während die Gegenspieler sich nicht wandeln, ändert sich das Verhältnis des immer frenetischer werdenden Titelhelden zu ihnen. Albert bleibt sich in seiner Gelassenheit und sicheren Freundlichkeit gleich, was Werther zunächst wohltut, ihm aber später auf die Nerven fällt. Im *Michael* bleibt Iwan sich gleich in seinem kameradschaftlichen Gleichmut. Aber Michaels anfängliche Sympathie schlägt ohne äußeren Grund ins Gegenteil um. Dies entspricht wohl Goebbels' Entwicklung,⁴ die sich in seiner Beurteilung des Russen spiegelt. Dieser erscheint zunächst als entgegenkommend und gebildet; in späteren Träumen wird er aber zum Widersacher, mit dem Michael nicht fertig wird. Werther wie Michael versuchen, sich in die Gesellschaft ihres Milieus einzuleben. Werther scheitert am Erlebnis der Niederlage in der standesbewußten Umgebung des Fräulein von B. Michael findet Ablehnung bei den Arbeitskameraden. Dabei ist zu bemerken, daß Werther über den ihm gegebenen gesellschaftlichen Kreis hinaus will, Michael unter den seinen hinunter. Goethes Held findet einen Grafen als Gönner, Michael sucht und findet Verständnis bei seinem Vorgesetzten, dem Steiger. Die gesellschaftliche Hochstapelei, bzw. Tiefstapelei, unbewußt oder bewußt gewollte Hinwegsetzung über Standesgrenzen, werden gerade innerhalb einer nicht mehr ganz selbstverständlichen ständisch geordneten Gesellschaft als verfehlt und verdächtig empfunden.

Überraschend ähnlich sind die Epiloge. Von unbeteiligten Dritten verfaßt, klingen sie nüchtern und im Vergleich zur Ich-Erzählung äußerst kühl. Daher können die Bücher, die man im Zimmer des Toten vorfand, kurz erwähnt werden, *Emilia Galotti* bei Werther, *Faust*, *Zarathustra* und die Bibel bei Michael. Medizinische Tatsachen und Vermutungen kommen bei der Beschreibung der Leiche zur Sprache. Die Form der Bestattung ist wichtig. Bei Goethe heißt es: „Handwerker trugen ihn. Kein Geistlicher hat ihn begleitet.“ Und das Echo bei Goebbels: „Bergleute trugen ihn. Als Arbeiter, Student und Soldat wurde er begraben.“ Vom Geistlichen ist hier keine Rede mehr.

Goethischen Nachklang hat auch die Beziehung des jungen Helden zu Kindern, nur daß diese Beziehung bei Werther in der vorrevolutionären Perrückenzeit eine enge Verwandtschaft mit der reinen Natur, mit dem noch unverbildeten menschlichen Wesen, bedeutet, während sie bei Michael dessen Abneigung gegen alles überbildete Intellektuelle

⁴ *The Goebbels Diaries*. Lochner führt in seinem Vorwort (10-11) Goebbels' Tagebucheinträgen aus den Jahren 1925-26 an. 23. X. 25: „In the final analysis it would be better for us to end our existence under Bolshevism than to endure slavery under capitalism.“ 31. I. 26: „Where can we get together somewhere with the leading Communists?“ 13. IV. 26: „Russia wants to devour us.“ Vgl. dazu *Michael* (33): „tragische Größe“ des russischen Menschen, mit (113): „Rußland ist eine Gefahr für uns, die wir überwinden müssen.“ Die deutsche Ambivalenz dem russischen „Iwan“ gegenüber zeigt sich besonders deutlich und übergangslos bei Goebbels zwischen Januar und April 1926. Im *Michael* erscheint dieser innere Widerspruch auch völlig aufgelöst.

entspricht. Er scheint stolz darauf zu sein, daß er „zu dumm für die Fachwissenschaft“ (12) ist. Er findet, „die Spezialwissenschaft züchtet Hochmut und Fachsimpelei“ (14), und von da ist nur ein Schritt zu Michaels Ausspruch: „Der Intellekt ist eine Gefahr für die Bildung des Charakters“ (14), und ebenda: „Wir sind nicht auf Erden, um uns den Schädel mit Wissen vollzupfropfen . . . Wir müssen unser Schicksal erfüllen. Kerle erziehen, das sollte Aufgabe der hohen Schulen sein . . . Darum ist Goethe der Größte, weil er aus dem deutschen Bewußtsein heraus über die Grenzen stieg. Aber es wäre falsch, ihm darin gleichkommen zu wollen. Die ganze vielgepredigte Nachfolge Goethes ist Unsinn, Phantasterei leerer, überbildeter Köpfe.“

Goebbels verallgemeinert weiter: „Der Intellekt hat unser Volk vergiftet“ (50), „die geistige Tat unserer Zeit ist der Leitartikel, die Parteired, die Parlamentsphrase. Das Buch ist eine Sache des Luxus geworden“ (77). Wieder wird Goethes Beispiel heraufbeschworen, diesmal, um ihn als „wesenhaften Impressionisten“ den Expressionisten der zwanziger Jahre gegenüberzustellen. Dem Gundolfsschüler Goebbels macht es wenig Ehre, wenn er den Gegensatz auf folgende Formel bringt: „Die Seele des Impressionisten: mikrokosmisches Bild des Makrokosmos. Die Seele des Expressionisten: neuer Makrokosmos. Eine Welt für sich. Expressionistisches Weltgefühl ist explosiv. Es ist ein autokrates [sic!] Gefühl des Selbstseins“ (77).

Es ist müßig, ergründen zu wollen, was hier „autokrates Gefühl des Selbstseins“ bedeutet, was „Überbildung“ außer einer pedantisch engen fachlichen Ausbildung vielleicht noch ist, ob es wirklich die Aufgabe der Hochschulen unserer Zeit ist, „Kerle“ zu erziehen, und falls das ihr wahres Ziel darstellt, wie sie es erreichen können. Jenseits aller propagandistischen Absichten handelt es sich hier, wie so oft bei Demagogen, um ein ernstes und wichtiges Problem, worauf nicht näher eingegangen wird: was ist die Aufgabe der Hochschulen heutzutage? Ist bloße Nachfolge jemals mehr als Phantasterei? Was bedeutet die überlieferte Kultur seines Volkes dem Einzelnen, z. B. dem Arbeiter, im 20. Jahrhundert, was kann sie ihm noch bedeuten, der unter ganz anderen Umständen aufgewachsen ist als unter einer Regierungsform vergangener Zeiten, etwa dem aufgeklärten Despotismus Weimarscher Prägung?

Ohne es vielleicht bewußt zu erstreben, gibt Goebbels selber eine Antwort auf diese Frage, besonders im ersten Teil seines Romans. Die großen Menschen aus der Vergangenheit sind zu Namen geworden, zu willkürlich aus dem Zusammenhang gerissenen Zitaten, sozusagen zu eingefrorenen Guthaben, womit man hier und jetzt wenig Anspruch auf Eigentum und allerhöchstens den Anschein des Besitzes erwerben kann. Auf die Gefahr hin, pedantisch zu wirken, führe ich das Bildungsgut an, womit der Verfasser Michaels Innenleben ausstattet: Beethoven (47, 80, 91), Brahms (25, 37), Dostojewskij (33, 34, 47 und *passim*), Droste-Hülshoff (31, 33, 37), Dürer (73), Feuerbach (84), Goethe (10, 14, 17,

18, 47, 76, 77, 78, 158 und *passim*), Hebbel (84), Keller (43, 44), Lilien-cron (115), Michelangelo (47), Nietzsche (12, 13, 45, 51, 154, 158 und *passim*), Scheffel, *Ekkehard* (38), Schiller (18, 77), Schubert (25, 80), Schwind (62, 84), Spitzweg (84), Richard Wagner (57), Hugo Wolf (25, 80). Daß Goebbels Heine kennt, aber nicht anführen will, zeigen seine Zitate, die Griechenland und das Meer betreffen (9, 51, 54); auch Tollers Ausdruck „Masse Mensch“, der Titel eines Tollerschen Dramas, wird unverbindlich erwähnt (119), ohne namentlichen Hinweis oder Quellenangabe. Das ist verständlich, und es ist ebenso verständlich, wenn auch tragisch und ironisch, daß zwar Scheffels *Ekkehard* auftaucht, aber nicht Deutschlands großer Aufklärer Lessing, der über bloße Aufklärung hinausging, und daß auch die Dichter, die im 19. Jahrhundert die deutsche Tradition weiterführten, versunken scheinen: Kleist, Büchner, Hölderlin, Hoffmann, Mörike, Platen, Meyer, George, Hauptmann.

Goethe ist anwesend, aber immer wieder als der junge Goethe aus Frankfurt, während der reife Goethe ausdrücklich als zu „rund“ oder ausgeglichen abgelehnt wird (47). Frankfurt, Sturm und Drang, ja; Weimar, die Klassik und Selbsterziehung, nein. Wie sich auch hier zwischen Goethe und Nietzsche Dostojewskij schiebt. Aber nicht der Dostojewskij, der den Aljoscha Karamasoff schuf, sondern der Schöpfer des Fürsten Myschkin, dieses aufs höchste umdüsterten Menschen. Deutsche Dichter, die am eigenen Leibe die Umdüsterung erlebten, kommen nicht in Betracht. Stattdessen wird der große russische Dichter ins Blickfeld gestellt, gerade insofern er, kein Deutscher, an verborgene Tiefen rührt.

Hiermit kommen wir zu dem Problem, welches Goebbels seit 1921 beschäftigt: Rußland und Deutschland. In Deutschland nannte man „den Russen“ auch den „Iwan.“ Traditionellerweise sprach man von der Verkörperung Deutschlands als dem „deutschen Michel.“ In Goebbels' Roman stehen sich Iwan und Michael gegenüber. Iwan glaubt an Rußlands Zukunft; Michael jedoch findet es schwierig, sich Deutschlands Zukunft vorzustellen. Iwan will sich, wie schon erwähnt, mit Michael anfreunden, was Michael zwar vermerkt, aber nicht unbefangen und einfach annehmen kann. Im Traum kämpft Michael mit Iwan und besiegt ihn im Traum, den verhaßten Versucher:

Ich ringe mit Iwan Wienurowsky. Er ist gewandt wie eine Katze.
Aber ich bin stärker als er.
Jetzt packe ich ihn bei der Gurgel.
Ich schleudere ihn zu Boden.
Da liegt er!
Röchelnd mit blutunterlaufenen Augen.
Verrecke, Du Aas!
Jetzt schlage ich ihm den Schädel ein.
Und nun bin ich frei!
Der letzte Versucher zu Boden geschlagen.

Das Gift ist heraus.
Ich bin frei!

Aber das ist nur ein Traum, ein Wunschtraum. So leicht wird Michael, den Iwan nicht los. Erst als Michael mit dem Tode kämpft, streitet er wirklich gegen den „unsichtbaren Feind“ (157), „Iwan, Du Schuft.“ Er stirbt, bevor dieser Kampf entschieden ist. Und all das phantasierte und beschrieb Goebbels lange vor dem zweiten Weltkrieg. Daß sein letztes Wort „Krieg“ ist, wenn es zum Sterben kommt, ist folgerichtig. Für Goebbels, der übrigens den ersten Weltkrieg wegen körperlicher Behinderung nicht im Feld erlebte, ist der Krieg die „einfachste Form der Lebensbejahung“ und ähnelt den Geburtswehen, unter denen eine Frau ihrem Kind das Leben gibt. „Kampf, wenn der Mensch diese Erde betritt; Kampf, wenn er sie wieder verläßt, und dazwischen liegt ein ewiger Krieg um den Platz an der Futterkrippe“ (24). Durch die aufschlußreiche Gedankenverbindung Geburt-Kampf-Krieg und die enge Beziehung Michaels zu seiner Mutter bleibt dem Leser der Krieg als „Vater aller Dinge“ erspart und damit eine damals in Deutschland beliebte Mißdeutung Heraklits.

Zahlreiche antiparlamentarische Äußerungen sind selbstverständlich und können hier übergangen werden, wenn sie auch besonders im zweiten und abebbenden Teil des Romans soviel Raum einnehmen, daß das Gerüst, Michaels Lebensbeschreibung, sie nur mühsam trägt, und sich sozusagen alle Balken biegen. Hier schwebt dem Verfasser vielleicht der zweite gesellschaftskritische Teil von Goethes *Werther* vor, nur daß das Fräulein von B. diesmal kennzeichnender Weise „Agnes Stahl“ heißt.

Antisemitische bzw. antijüdische Ausführungen sind ebenfalls selbstverständlich und zahlreich. Problematisch werden sie dadurch, daß der aus einer streng katholischen Familie stammende Verfasser sich zu einer Auseinandersetzung mit der Gestalt des Heilands getrieben fühlt. Denn Michael (Goebbels?) versucht sich an einem Jesus-Drama, möchte Geistlicher sein und einfachen Menschen die Bergpredigt erklären (57). All dies klingt echt, wenn auch anmaßend. „Ich halte Zwiesprache mit Gott . . . Ich ringe mit mir selbst um einen anderen Gott“ (31). „Das Christentum ist eine Sache für Aristokraten, keine Religion für viele, geschweige für alle“ (33). Später hält Michael „Zwiesprache mit Christus.“ Er glaubt, ihn überwunden zu haben, läßt sich aber immer wieder durch denjenigen fesseln, der die Händler aus dem Tempel peitschte, durch den Vorkämpfer gegen die Heuchelei einer untergehenden geldgierigen Kaufmannskaste und gegen die Überheblichkeit des Intellekts. Eine Woche später heißt es dann: „Christus ist die Liebe“ (51). Und vier Tage darauf: „Der Gedanke ist in Marsch gesetzt“ (52), als Michael an sein Drama geht. Gerade danach erscheinen ihm die Juden als ganz besonders abscheulich, sodaß es plötzlich klar wird: „Jesus kann gar kein Jude gewesen sein. Das brauche ich gar nicht wis-

senschaftlich zu beweisen. Das ist so!" (58). Von diesem Punkt aus genügt ein einziger Schritt, um Christus im Olymp darstellen zu wollen, Christus als Gegenspieler von Zeus, im Schatten Ibsens „eine grandiose Idee" (60). Bemerkenswerterweise finden sich grade hier typisch Heinesche Meeresszenen, auch Betrachtungen über Kinder und das mütterliche Element. Erst später kommt Michael darauf, daß in Wirklichkeit Christus der Gegenspieler von Marx ist, und daß die Bibel keine gültige Lösung bieten kann, weil die Lösung für unsere Zeit in Deutschland und nur dort zu finden ist, in einer deutschen, von Deutschen erlebten Form der Bergpredigt. Welche Pervertierung in dem Ausspruch: „Wieder komme ich zu Christus. Die deutsche Gottfrage ist nicht von Christus zu trennen. . . . Wir werden auch im Religiösen einmal herrlich erwachen. Bis dahin suche jeder seinen Gott auf seine Art. Aber man soll den breiten Massen selbst ihre Götzen lassen, bis man ihnen ihren Gott geben kann" (145). Das Perverse liegt hier in einer teuflischen Mischung von Toleranzideen aus dem 18. Jahrhundert mit dem Bestreben und Anspruch, den Massen einen Gott zu „geben," wobei noch Anklänge an das Nazi-Schlagwort „Deutschland, erwache!" auftauchen.

Der Ton im *Michael* erinnert immer wieder an Nietzsche. Nicht nur, weil immer wieder etwas oder jemand „überwindet" oder überwunden wird, sondern weil auch ganz spezifische Nachklänge in Erscheinung treten. „Wenn es in Dir nicht brennt, wie kannst Du anzünden?" (12) wird zum wörtlich angeführten Zitat: „Flamme bin ich sicherlich!" (54). Die Antithetik aus Nietzsches *Mittagsandacht*, die ausdrücklich erwähnt wird (13), kehrt in einem der vielen eingestreuten Gedichte wieder: „Tiefste Lust wird tiefster Schmerz" (45) und danach: „Lust ist Qual" (79). Nietzsches Parallelkonstruktionen biblischer Art sind nachgeahmt, etwa in Eintragungen wie: „Ich suchte im Geist und fand den Weg nicht. Wir müssen den Geist überwinden. Ich suchte in der Arbeit und fand den Weg nicht. Wir müssen die Arbeit läutern" (147). Gleich darauf: „Ich habe Iwan Wienurowsky zu Boden getreten: in ihm überwand ich den russischen Menschen. Ich habe mich selbst erlöst: in mir machte ich den deutschen Menschen frei . . . Panslawismus! Pangermanismus!"

Das ist lapidarer Stil, aber warum wirkt dieser lapidare Stil hier wie Gips? Nicht nur, weil es der Leser allzu offensichtlich mit einer Imitation zu tun hat, die noch dazu brüchig ist, sondern weil die Schätze aus dem Gedankengut von Goebbels' Vorgängern so wild gemischt herumliegen, daß wirklich bestehende und ursprüngliche Werte nicht zur Geltung kommen, daß sich solche Werte gegenseitig aufheben, und daß sie dadurch parodistisch bis zum Punkt der Perversion wirken, parodistisch in der Form, pervertiert in der Idee. Dies ist die Funktion und Lektion von *Michael*. Drei Beispiele mögen genügen.

1. „Ferne wächst in mir. (Nietzschisch)
Gib mir, o Gott, zu sagen, was ich leide! (Goethe)

Ich lese Nietzschepredigten, die *Fröhliche Wissenschaft*. (Vico?)
Christus ist das Genie der Liebe." (Chateaubriand?)

(Diese Zeilen finden sich in diesem Nacheinander in
Michael, 51)

2. „Wir russischen Revolutionäre haben uns ein Ziel gesetzt: den freien Menschen auf der freien Erde“ (76).
3. „Credo, ergo sum“ (25).

Die innere Brüchigkeit des ersten Beispiels bedarf keines Kommentars. Das zweite Beispiel pervertiert auf geradezu schauerliche Weise den Anlaß zum „schönen Augenblick“ aus *Faust II*: „auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.“ Das dritte Beispiel bietet den Schlüssel zum Problem, wie eine Tradition, der äußerlich die Treue gewahrt und bestätigt wird, gerade durch solch rein äußerliche Anerkennung verraten werden kann. Beim „Credo“ klingt in diesem Satzrhythmus das „quia absurdum“ nach; „ergo sum“ fordert das ergänzende „cogito.“ Die beiden verstümmelten Zitate stehen für ehrwürdigste europäische Traditionen. Dadurch daß Goebbels sie verstümmelt, entsteht Sinnlosigkeit, Un-Sinn in der wahren Bedeutung des Wortes. Stellt man aber die nicht angeführten Teile der Zitate zusammen, so ergibt sich ein Zugang zu der Trümmersammlung, der allegemeinen und der literarischen, aus der Zeit des Dritten Reiches: Cogito, quia absurdum.



HESSE BIBLIOGRAPHIES

JOSEPH MILECK

University of California

Earliest of the many and diverse bibliographical studies dealing with Hermann Hesse is that of Ernst Metelmann ("Hermann Hesse," *Die Schöne Literatur*, 28 [1927], pp. 299-312). In the first of his seven sections Metelmann lists Hesse's books and pamphlets, and a few of the books to which Hesse had contributed; bibliographical details are adequate, and even translations into foreign tongues are noted. Part 2 consists of sixty-six periodical items not found in the preceding section, Part 3 adds fifty-five articles which appeared in periodicals and in newspapers, and Part 4 lists the books and the periodicals edited by Hesse himself. The last three sections deal with the literature about Hesse: a brief list of books and articles in books (thirteen items), one hundred and twenty-six periodical items (primarily reviews), and a selected list of seventy-six newspaper articles (again primarily reviews). Page references are carefully included in all but newspaper articles. Metelmann's work continues to be of considerable aid; it is still the major reference work for periodical and newspaper articles about Hesse up to 1927.

The bibliography which Hans R. Schmid included in his book (*Hermann Hesse* [1928], pp. 205-214), is loosely patterned after that of Metelmann. The first three sections, devoted to Hesse's own works, are not only less comprehensive than those of Metelmann, but also add little that is new. Of Schmid's selected list of Hesse's tales in periodicals (twenty-nine), thirteen are not mentioned by Metelmann, and of his brief list of Hesse's articles in periodicals and in newspapers (twelve), only two were overlooked by Metelmann. Schmid's collection of critical literature is again less extensive than Metelmann's. Mention is made of one book about Hesse and of three others touching in part upon Hesse, which Metelmann does not list, and of some thirty periodical and newspaper articles, twenty are again not found in Metelmann. A particular weakness of Schmid's bibliography is his failure to note the number of pages in the books both by and about Hesse, his omission of all page references when dealing with periodicals, and his careless treatment of newspapers and their dates.

Armin Lemp's bibliographical appendage to Max Schmid's work (*Hermann Hesse* [1947], pp 243-288) is concerned almost exclusively with Hesse's book publications. A few books with introductions by Hesse, and a small number of his short private publications seem to have slipped in rather inadvertently. Lemp's list of yearly publications from 1899 to 1946 is presented in the detail of a bibliophile; each item is thoroughly described, the table of contents of every volume of collected works is included, cross references are numerous and exceedingly helpful, and his many interpolated remarks about Hesse's career are very

pertinent. Unfortunately Lemp's work was to remain a fragment; the more inclusive bibliography (to embrace works both by and about Hesse) he had envisaged was never compiled. Lemp chose instead to place his material at the disposal of Horst Kliemann, Hesse's major bibliographer.

It was as early as 1937, and then again in 1942, that Kliemann was prepared to publish a Hesse Bibliography. The times, however, were not auspicious, and it was not until 1947 that his various compilations finally began to appear in print.

The first two of these, though minor in their scope and thoroughness and hardly intended to be more than advance notice for an eventual more comprehensive bibliography, continue nevertheless to be quite useful. The classified bibliography appended to Kliemann's "Hermann Hesse und das Buch" (*Deutsche Beiträge*, I [1947], pp. 353-360), is particularly helpful. Part 1 lists forty items (in books, periodicals, and newspapers) in which Hesse dwells upon writers and their profession, upon books, and upon readers; twenty-eight of these references are not in Metelmann. Part 2 draws attention to fifteen poems in which Hesse deals with writers and their art. Part 3 comprises thirty articles (in books, periodicals and newspapers) by Hesse about specific writers, and of these only nine are found in Metelmann. Part 4 lists twenty-seven books edited by Hesse, eleven of which fail to appear in Metelmann. Kliemann's consistent omission of page references is an unfortunate oversight.

Kliemann's "Das Werk Hermann Hesses. Eine bibliographische Übersicht" (*Europa-Archiv*, I [1947], pp. 604-609), represents the first real attempt to complement Metelmann's work in all its aspects. In Part 1 Hesse's book, pamphlet, and private publications are brought up to date, with attention given only to first editions. Part 2 again lists the books edited by Hesse (see previous bibliography), adding seventeen others just prefaced or with concluding remarks by him. Part 3 lists still other books (twenty-one) with prose passages by Hesse, and Part 4 consists of ninety periodical and newspaper items, of which only one-third are mentioned by Metelmann. Part 5 represents a carelessly assembled pot-pourri of books, pamphlets, printed and unpublished dissertations, some entirely about Hesse or his *Umwelt*, others with relevant passages, and a few with but casual references to Hesse; only three of these twenty-two items are listed by Metelmann. Part 6 adds seventeen more books with articles about or references to Hesse, of which only five are found in Metelmann, and Part 7 comprises fifty-one periodical and newspaper articles of which more than half are listed for the first time. Kliemann's concluding section presents a very incomplete list of translations into foreign tongues and into Braille. Again, but for Part 1, page references are only rarely included.

With the assistance of Karl H. Silomon, a fellow collector of Hesseana, Kliemann was able to publish his major opus soon after these pre-

liminary compilations (*Herman Hesse. Eine bibliographische Studie* 1947, 95 pp.). Section A, Part 1 (one hundred and nine items), devoted principally to Hesse's books, brochures, private publications, with an occasional foreign textbook, translations, and a few off-prints, is a bibliophile's delight, surpassing even Lemp's excellent study in the detail and reliability of its information; Part 2 consists of a unique list of twenty-two *Einblatt- und Gelegenheitsdrucke*. Section B presents a very comprehensive and most thoroughly annotated list of books edited and prefaced, just prefaced, or with only a conclusion by Hesse (seventy-four items). Section C lists twenty-five other books with prose contributions by Hesse; all but four of these are listed in Part 3 of the bibliography in *Europa-Archiv*. Section D, dealing with literature about Hesse, is decidedly less adequate than the preceding sections. Part 1 (twenty-six items) is the same unsifted miscellany of books, pamphlets, printed and unpublished dissertations found in Part 5 of the bibliography in *Europa-Archiv*, except for four new items, three of which are periodical articles and should never have been listed in this category. Part 2 adds forty-three more books (primarily histories and lexicons of literature) with articles about Hesse or pertinent references to him. Page references neglected in Kliemann's previous studies are now almost always included.

The final three sections of the bibliography, Silomon's work, though somewhat divergent, are decidedly enhancing additions. In Section E, Silomon lists by their first lines one hundred and fifty-two poems not published in *Gedichte* (1942), in F, he gives a very incomplete list of Hesse's poems set to music, and in G, an equally limited list of books, pamphlets, and periodicals with aquarelles by Hesse.

That numerous errors should find their way into a bibliography of this magnitude and detail, was inevitable. In the *Verbesserungen und Ergänzungen* (1948), 12 pp., a goodly portion of these stand corrected, and the work in its sections from A to D is supplemented by eighty additional items. However, the principal deficiency of Kliemann's otherwise indispensable bibliography continues; no attention is given either to works by or about Hesse in periodicals and in newspapers. But this too, among other weaknesses, Kliemann hoped to remedy in due time. In his "Bemerkungen zu einer Hesse-Bibliographie" (*Deutsche Beiträge*, 1[1947], pp. 381-384) he mentions a bibliography to be undertaken with the help of Dr. Hans-Joachim Bock "die zunächst alle Prosastücke in allen Abdrucksformen nach Überschriften und Textanfängen enthält und auch die noch fehlenden Abteilungen (Vertonungen, Verzeichnis der Buchbesprechungen Hesses, das malerische Werk Hesses, die Übersetzungen, das Echo im Ausland, die Illustration der Werke usw.) bringt. Erst dann wäre, damit zum ersten Male für einen modernen Dichter, die gesamte Breiten- und Tiefenwirkung seines Werkes erfaßt," and in the preface of his *Verbesserungen* he remarks, "auch die Literatur über Hesse soll später zusammen mit weiteren Sonderthemen bibliographisch

bearbeitet werden." Unfortunately, no further word has been heard of these intended supplements, and Kliemann's only somewhat related work since 1948, is his "Gliederung des Hesse-Archivs" (*Das Antiquariat*, 7 [1951], pp. 43-44), a description of his own Hesseana.

Three more minor bibliographical studies were published in 1952. That of Klaus W. Jonas ("Hermann Hesse in Amerika. Bibliographie," *Monatshefte*, 44, pp. 95-99), though far from exhaustive, presents a clear picture of Hesse's rather belated and only mild reception in the U. S. A. Section A lists nineteen translations into English and published in the U. S. A., and Section B gives a yearly account of the works about Hesse in American publications and in the *Neue Rundschau* by Germans living in America; page references are not neglected. Almost half of the fifty-three items in Section B are reviews which have appeared in weeklies and newspapers, a few are private publications, two are unpublished doctoral dissertations, and the rest are articles in books and periodicals. To this Jonas has added eight textbooks with selections by, and remarks about Hesse.

Martin Pfeifer's study (*Bibliographie der im Gebiet der DDR seit 1945 erschienenen Schriften von und über Hermann Hesse* [1952], 15 pp.) affords a similar picture of Hesse's reception in Eastern Germany. Part 1 lists four books by Hesse, Parts 2 and 3, twenty-two items (books, periodicals, newspapers) with prose selections or poems by Hesse, and Part 4 adds one book edited by him. Only one book about Hesse is listed in Part 5 and seven unpublished items (speeches, student papers, and dissertations) in Part 6. Twenty-six articles in books, periodicals, and newspapers are gathered in Part 7, and fifty-three other items with pertinent references to Hesse are given in Part 8. Parts 9-12 are rather tangential; reviews of five books about Hesse not published in Eastern Germany, announcements and public programs dealing with Hesse (nine items), nine photographs of Hesse in various publications, and twenty poems set to music. Detailed and accurate information is given for each reference.

Continuing his compilation, Pfeifer published a greatly supplemented edition of his bibliography in 1955 (63 pp.). Two hundred and seventy-eight new items are added to the one hundred and fifty-one of the original edition. Many of these additions predate 1952; most of them, however, fall into the period from May 1952 to April 1955. But for a slight change in the numbering and the dropping of Part 10, this second edition continues the major divisions of the first. The separation of the articles about Hesse and articles in which Hesse is merely mentioned (Parts 5 and 6) into those appearing in books and those appearing in periodicals and newspapers, is a decided improvement upon the former confused mixture. It is in these two parts that most of Pfeifer's new items are listed.

Siegfried Unseld's bibliography, if such indeed it may be termed (*Das Werk von Hermann Hesse. Ein Brevier* [1952], 72 pp.), and in fact a descriptive trade catalogue published by Suhrkamp upon the occasion of Hesse's seventy-fifth birthday, is a compilation limited to Hesse's major book publications and is completely dependent upon the studies of Lemp and Kliemann. Much more important than Unseld's list of titles are the copious annotations in which he delves into the genesis of each item and presents a very informative running commentary of Hesse's life. Alternate pages bear apt quotations from Hesse's *Briefe* (1951).

A new edition of Unseld's study was published in 1955 (80 pp.). However, except for the addition of Hesse's last major publications (*Piktors Verwandlungen*, 1954; *Beschwörungen*, 1955) and a few more excerpts from his *Briefe*, the two editions are identical.

Bibliographical work centered about Hesse is now where bibliographical work centered about Thomas Mann was before the publication of Klaus W. Jonas' amazingly inclusive and very functional *Fifty Years of Thomas Mann* (University of Minnesota Press, 1955, 217 pp.). Even if all the scattered and not readily available Hesse bibliographies were combined, the composite would leave much to be desired. There is far too much duplication from study to study, while many important aspects have remained virtually untouched. A thorough up-to-date bibliography including the works both by and about Hesse and superseding the existing fragmentary studies would certainly be welcomed by Hesse scholars.

POETISCHE FORM

Form ist Vieles bei der Kunst, aber nicht Alles. Die schönsten Formen des Altertums belebet ein Geist, ein großer Gedanke, der die Form zur Form macht und sich in ihr wie in seinem Körper offenbaret. Nehmt diese Seele hinweg, und die Form ist eine Larve. Vollends poetische Form ist vom Gedanken und von der Empfindung dergestalt abhängig, daß ohne diese sie wie ein schöngezimmerter Block dasteht. Poesie wirkt durch Rede. Rede aber enthält nicht nur, sondern sie ist eine Folge von Gedanken. Ohne diese ist das schönste Sonett ein Klinggedicht; nichts weiter. Soll ich wählen, Gedanken ohne Form, oder Form ohne Gedanken, so wähle ich das Erste. Die Form kann meine Seele ihnen leicht geben.

— Herder, Briefe zur Beförderung der Humanität,
8. Fragment.

THOMAS MANN'S CANINE IDYL

FRANK X. BRAUN

University of Michigan

During the First World War, Thomas Mann composed two short pieces of idyllic literature depicting an indoors and an out-of-doors aspect of his domestic life on the outskirts of Munich. The interior idyl, written in hexameters, centers around the latest arrival in the Mann nursery, while the exterior idyl, in prose form, deals chiefly with the habits and character of a dog by the name of Bauschan. Critical reaction to this narrative, entitled "Herr und Hund," is on the whole characterized by a marked note of reserve, which found a rather accurate reflection in Henry Hatfield's cryptic remark: "Experts in canine psychology have maintained that the dog Bashan is admirably drawn."¹

Hatfield's non-committal statement about Thomas Mann's dog story is not only symptomatic of the general critical attitude toward modern animal literature, but it also hints at the underlying reason for this phenomenon, the explanation of which is to be looked for in the specific nature of the subject matter. Modern animal literature, born in the late nineteenth century as the offspring of belles lettres and the natural sciences, has among its creators and subsequent masters chiefly men of both literary talent and scientific training. Literary critics, therefore, in order to deal authoritatively with writings about animals are of necessity expected to be more or less versed in animal behavior and animal psychology. The absence of such specialized insight, it would seem, accounts for the peculiar nature of critical reactions to Thomas Mann's canine idyl, which range from judicious reserve on the part of most critics to expert opinions by a few and uncritical enthusiasm by others. The judgments of both experts and enthusiasts have gone unchallenged so far.

If the definitive statement ringing with authority may be used as an indicator, then there are at least two critics who must be considered as experts on animal literature. One of them, H. G. Scheffauer, who rendered the idyl into English in 1923, introduces the narrative in superlative terms. It is, according to him, "one of the most subtle and penetrating studies of the psychology of the dog that has ever been written."² The second critic, Martin Havenstein, author of a significant book on Thomas Mann's works, specifically compares Mann with internationally recognized writers in the field of animal literature such as Ernest Thompson Seton, Löns, and Fleuron. In Mann's dog story Havenstein lauds particularly its objectivity and realism—both of which are, of course, essential characteristics distinguishing modern animal literature from its less naturalistic literary antecedents. With considerable enthusiasm Havenstein arrives at the conclusion that Thomas Mann's very first

¹ Henry Hatfield, *Thomas Mann* (New York, 1951), p. 80.

² Herman G. Scheffauer, *Bashan and I* (New York, 1923), p. 6.

venture into this literary genre surpasses by far the achievements of preceding and contemporary writers in the same field.³

Among the enthusiasts Heinrich Meyer-Benfey praises in what he terms "die genaueste und liebevollste Studie, die jemals einem gewöhnlichen Hund . . . gewidmet ist," the objective portraiture of Bauschan's physiological and psychological make-up. He characterizes Mann's style as purely descriptive and free from all philosophizing and anthropomorphisms. Indeed, he goes so far as to see in this dog story an important turning point in Thomas Mann's literary production.⁴ Jenny Ballou, on the other hand, does not deny but admires the anthropomorphic aspects of the narrative in which Mann "attributes convincingly enough to his dog the reactions of a sane, proud, loving person."⁵ An anonymous reviewer finds that Thomas Mann, the "Austrian writer," gives him "an almost uncanny glimpse into the mentality of not only Bauschan himself, but of all those four-legged friends of ours whom he so delightfully typifies."⁶ In a similarly enthusiastic vein Franz Herwig proclaims "Herr und Hund" as the ultimate in dog-stories, "so ganz Hundgeschichte, daß man meint, den Hund als solchen vorher überhaupt noch nicht gekannt zu haben."⁷

Abstaining from value judgments for the time being, let it be said that Mann's narrative style in "Herr und Hund" has much in common with that of the masters of modern animal literature.⁸ They employ, above all, acutely developed powers of perception and, in keeping with their scientific training, are reliable and often highly articulate reporters of observable reality. Similarly Thomas Mann, though not a naturalist by training or inclination, is endowed with unusual perceptive faculties. Indeed, he is perhaps most reliable when, in the role of purely objective reporter, he describes and brings to life this unique individual, Bauschan, the mongrel dog, and at his best when he discloses with a delightful note of restrained humor, with tolerance and gentle irony Bauschan's somewhat beclouded and, from a purist point of view, highly questionable ancestry. Maudlin sentimentality that often mars dog stories is happily absent in this narrative. On the other hand, there is ample evidence of genuine, but always slightly ironic empathy. The latter is

³ Martin Havenstein, *Thomas Mann. Der Dichter und Schriftsteller* (Berlin, 1927), p. 302 f.

⁴ Heinrich Meyer-Benfey, "Thomas Mann als Idyllendichter," *Die Hilfe*, XXV (1920), 173 f.

⁵ Jenny Ballou, "A Man and his Dog," *NYHT Book Review*, Nov. 2, 1930, p. 17.

⁶ "Bauschan and I," *TLS*, August 9, 1923, p. 532.

⁷ Franz Herwig, "Der Idylliker Thomas Mann," *Hochland*, XVII (1920), p. 378. Additional reviews, without significance for the present discussion, are characterized by that maudlin sentimentality which stories about "man's best friend" somehow seem to evoke. The effusion by S., "An Bauschan und Elisabeth Mann," *Kunstwart* XXXIII (1920), p. 21 is representative.

⁸ Ernest Thompson Seton, Hermann Löns, Bengt Berg, Paul Eipper, Svend Fleuron, Maurice Maeterlinck and others.

especially manifest in passages portraying, for instance, the symptoms of torture that Bauschan manifests while waiting for his master, or the dog's pathetic and futile efforts at conquering boredom, or the flights of canine ecstasy when permitted to hunt. Such passages in Thomas Mann's dog story easily rank among the best descriptive prose in German animal literature.

One last and most important question needs to be answered before assigning to Mann a place of honor among the masters, old and new, of German animal fiction. Is he fully aware of and does he respect the limits of human insight into the animal psyche? According to Havenstein, he is indeed strictly bound by these limits and does not permit himself to wander off into the tempting realm of anthropocentric intuition and assumption (Havenstein, p. 308). This claim, if substantiated, would signify that Thomas Mann, successfully avoiding all anthropomorphic pitfalls, attained what amounts to immediate mastery in his first venture into a new literary genre. Without assuming the role of an "expert in canine psychology," I can perhaps best scrutinize Havenstein's above contention, also subscribed to by other critics, by applying to Mann's canine narrative criteria, the validity of which is generally accepted in the realm of animal fiction.

Beginning with Ernest Thompson Seton and up to the present day, critics and writers of animal literature have been in agreement on what constitutes excellence and genuineness in the genre. A contemporary critic, Ivan T. Sanderson, has perhaps best articulated the professed ideal in his definition of the objective and realistic animal tale which, at its best, is told "entirely from the animal's point of view, but in our language and through our mental formulae and which, in the best examples, compounds all we know of the habits, behavior and outlook of the animals."⁹ Did Thomas Mann actually measure up to this standard which only very few writers of the genre attained and even these only occasionally?

It is more than doubtful, in my opinion, that Mann aspired to the scientific accuracy which Havenstein and others needlessly insist on ascribing to him. For, upon closer analysis, it is not the strict adherence to the established body of facts of canine psychology that bestows on Mann's narrative the mark of literary distinction. Quite the contrary seems to be true. It is rather his wizardry with words, images, and symbols, his uncanny power of articulation that evoke in the reader the illusion of the expert and authoritative statement. In actuality, there are only very few instances when Thomas Mann assumes the stance of authority,¹⁰ and even then he does so needlessly, for he is much more

⁹ Ivan T. Anderson, *Animal Tales* (New York, 1946), p. 9.

¹⁰ Thomas Mann, "Herr und Hund," *Ausgewählte Erzählungen* (Stockholm, 1948), p. 211, 220.

persuasive when he sets out, with deftness and finesse, to transpose his favorite neo-romantic themes into the realm of canine psychology.

One outstanding example is Thomas Mann's application of human typology to members of the canine family. He all but succeeds in persuading us that, for instance, Nietzsche's dictum that the position of a being in the hierarchy of reality is in direct proportion to its capacity to endure suffering, holds true also for canines. Undemonstrable and utterly unscientific as it may sound, Thomas Mann nevertheless carries out this bold transmutation with convincing assurance, and specifically by means of a subtle technique of interpretive and suggestive description. Bauschan, we are told initially, is nothing but a healthy, normal, and unproblematical specimen of mixed doghood. But slowly and nearly imperceptibly the qualities ascribed to the dog assume anthropological undertones, when such terms as "Biedersinn," "die Männlichkeit seines moralischen Teiles," "Wackerkeit und virile Tugend," "bäurisches Jägerblut" (p. 206 f.) creep in until, a few pages later, Bauschan quite convincingly assumes the mental image of, and is actually termed a "Jägerbursche," in brief, a personification of human normalcy, health, and virility. All but calling this dog "blonde and blue-eyed," Mann confronts him, employing his favorite antithetical technique, with Percy, the neurotic canine from the novel *Königliche Hoheit*. Comparing the reaction to punishment and physical pain of both dogs, he arrives by means of both subtle and reckless reasoning at the following conclusion:

Bauschan nämlich ist zwar derb, wie das Volk, aber auch wehleidig wie dieses; während sein adliger Vorgänger mit mehr Zartheit und Leidensfähigkeit eine unvergleichlich festere und stolzere Seele verband und trotz aller Narrheit es an Selbstzucht dem Bäuerlein bei weitem zuvortat. Nicht im Sinne einer aristokratischen Lehrmeinung, sondern einzig und allein der Lebenswahrheit zu Ehren hebe ich diese Mischung der Gegensätze von grob und weichlich, zart und standhaft hervor. (p. 232)

The reader acquainted with Thomas Mann's literary characters is invited to and will unfailingly identify Bauschan and Percy with their human prototypes, the Klöterjahns and Spinells and their numerous variants in Mann's prose fiction. The illusion created by a mirror technique, by this deft superimposition of human on canine psychology is so much more convincing because Thomas Mann never carries this process of subtle humanization of animal reactions to ludicrous extremes.

The temptation to analyze the behavior of his four-footed companion at times leads Thomas Mann into inconsistencies. Thus, for instance, he will, by way of introduction, carefully point out the chasm of communication that separates us from the canine. He will then describe with subtle earthiness that frightful circumstantiality attendant on the meeting of dog with dog (p. 235 ff.). Admitting on the one hand his inability to enter into the feelings and behavior of the participants, or

to understand the tribal laws which govern their strange ritual, he will proceed, most inconsistently, to interpret the canine encounter analytically. And when, in doing so, Mann endows these dogs with such emotions as mental anguish and distress, with profound embarrassment and scruples of conscience, he very definitely enters into the realm of anthropocentric assumptions, which in terms of animal psychology rest on a scientific basis equally as insecure as the previously discussed canine typology.

Anthropomorphisms of this sort, of course, do not detract from the purely literary value of this idyl, no more than even greater incursions into human psychology impair the aesthetic appeal, of let us say, Kipling's animal tales. Viewed in the light of accepted criteria of the realistic animal tale, Thomas Mann's "Herr und Hund" may not be "the finest study of the mind of a dog ever written" (Scheffauer), but it undeniably does contain some of the most literate observations as well as some of the most intriguing speculations about *canis familiaris* in German animal literature.

In brief, the distinction of this narrative does not lie in its scientific accuracy but rather in the unique and fascinating fusion of *Wahrheit und Dichtung*, of superb perception and bold speculation. "Herr und Hund," after all, is not a scientific documentation of canine psychology, but rather a work of love and relaxation. Thomas Mann wrote this narrative as a sort of therapeutic exercise at a time when his principal energies were devoted to a cultural and political self-investigation which found expression in *Die Betrachtungen eines Unpolitischen*. Therefore, "Herr und Hund" should not be looked upon as the serious attempt of a distinguished author to gather laurels in a new field, but rather as a delightful suspension of Mann's critical judgment in the literary form of an idyllic animal tale.¹¹ No more than Churchill's fame rests on his paintings, or Einstein's on his playing the violin, does Thomas Mann's literary stature rest on this charming canine idyl.

¹¹ Cf. also Howard Coxe, "An Artist with a Bad Conscience," *New Republic* LXV (December 3, 1930), p. 79, and Frederic Böök, "Thomas Mann's Idyller," *Essayer och Kritiker 1919-1920* (Stockholm, 1921), p. 99.

NEWS AND NOTES

Eine Dantestelle in Thomas Manns "Doktor Faustus"

In Thomas Manns Roman vom *Doktor Faustus* spielt Adrian Leverkühn für seinen Freund und späteren Biographen Serenus Zeitblom Kompositionen "von Liedern, kurzen und längeren Gesängen, ja epischen Bruchstücken, wobei er seinen Stoff einer mittelmeerischen Blütenlese entnahm, die, in ziemlich geglückter deutscher Übersetzung, provençalische und catalonische Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts, italienische Dichtung, visionäre Höhepunkte der Divina Commedia, dann Spanisches und Portugiesisches umfaßte" (S. 249). „Der Eindruck (seines stummen, verschleierte Blickes . . . von kalter Traurigkeit) war schmerzlich und, ob gewollt oder ungewollt, kränkend. Aber ich vergaß ihn rasch bei weiterem Zuhören, beim Lauschen auf die bewegende musikalische Diktion, die dem Purgatorio-Gleichnis von dem Manne verliehen war, der in der Nacht ein Licht auf seinem Rücken trägt, das ihm nicht leuchtet, aber hinter ihm den Weg der Kommenden erhellt. Ich hatte Tränen dabei in den Augen. Aber noch glücklicher machte mich die überaus gelungene Gestaltung der nur aus neun Versen bestehenden Anrede des Dichters an sein allegorisches Lied, das so dunkel und mühevoll spreche und keine Aussicht habe, von der Welt nach seinem verborgenen Sinn verstanden zu werden. So möge es, trägt ihm sein Schöpfer auf, die Leute bitten, wenn schon nicht seine Tiefe, so doch seine Schönheit wahrzunehmen. „So achtet wenigstens, wie schön ich bin!“ Wie die Komposition aus der Schwierigkeit, künstlichen Verworrenheit, fremdartigen Mühsal der ersten Verse zu dem zarten Licht dieses Anrufs hinstrebt und sich rührend darin erlöst, das fand ich gleich damals bewundernswert und machte kein Hehl aus meiner freudigen Zustimmung“ (S. 251 f.).

Das Gleichnis von dem Manne, der das Licht auf dem Rücken trägt, um seinen Begleitern den Weg zu beleuchten, ist leicht in Purg. XXII, 67-69 gefunden:

Facesti come quei che va di notte,
Che porta il lume retro, e sè non giova,
Ma dopo sè fa le persone dotte.

(Übersetzt von Philalethes)	Du tat'st wie jener, der des Nachts einhergeht Und hinter sich ein Licht hält, das ihm selber Nichts hilft, doch kundig macht, die nach ihm kommen.
--------------------------------	--

Der Sprecher ist der lateinische Dichter Statius, der Vergil dankt, daß dieser, obwohl selber Heide, ihm durch seine vierte Ekloge den Weg zum Christentum erhellt und gewiesen habe.

Aber wo steht die „Anrede des Dichters an sein allegorisches Lied“? Nach dem Zusammenhang bei Thomas Mann kann sie sich nur in der *Göttlichen Komödie* finden, und mit dem „allegorischen Lied“ kann nur

die *Div. Com.* gemeint sein. Zeitbloms Worte im *Doktor Faustus* von dem Purgatorio-Gleichnis gehen unmittelbar zu „der nur aus neun Versen bestehenden Anrede“ über. Die neun Verse sind zwar von Dante, sie stehen aber nicht in der *Göttlichen Komödie*. Die „mittelmeerische Blütenlese“ mit ihrer „ziemlich geglückten deutschen Übersetzung“ ist das Buch *Romanische Dichter deutsch von Karl Vossler* (dritte Auflage, München 1946). Vossler¹ hat die „Tornata“, die Zueignungstrophe, der Canzone „Voi che intendendo il terzo ciel movete,“ welche Dante im zweiten Traktat des *Convivio* behandelt und deren Anfangszeile er Par. VIII, 37 sowie in dem Sonett „Parole mie . . .“ zitiert, aus dem Zusammenhang losgelöst und ohne Quellengabe mit der von ihm selbst erdachten Überschrift „Allegorie“ unmittelbar vor die von ihm übersetzten Proben aus der *Göttlichen Komödie* gestellt.

Thomas Mann, bei dem billigerweise keine genaue Kennerschaft Dantes erwartet werden kann, hat diese Verse offenbar für ein Zitat aus der *Div. Com.* gehalten und das „allegorische Lied“ auf die *Göttliche Komödie* bezogen.

Canz. VI (Conv. II, Canz. I) v. 53-61:

Canzone, i' credo che saranno radi
 Color che tua ragione intendan bene,
 Tanto la parli faticosa e forte.
 Onde se per ventura egli addiviene
 Che tu dinanzi da persone vadi,
 Che non ti paian d'essa bene accorte;
 Allor ti priego che ti riconforte,
 Dicendo lor, diletta mia novella:
 Ponete mente almen com'io son bella!²

In Vosslers Übersetzung:

Dante: Allegorie

Mein Lied, ich glaube, daß es Wen'ge sind,
 die deinen Sinn genau verstehen werden,
 so dunkel sprichst du und so mühevoll.
 Wofern es etwa dir begegnen sollte,
 daß du vor solche Leute treten mußt,
 die stumpf für deinen tiefen Sinn erscheinen,
 so bitt ich dich, mein liebliches Geschöpf,
 beruhige dich, indem du ihnen sagst:
 So achtet wenigstens, wie schön ich bin!

Wenn bei Thomas Mann „das allegorische Lied“ die Leute bittet, wenn schon nicht seine Tiefe, so doch seine Schönheit wahrzunehmen, so stammt die „Tiefe“ von Vossler, nicht von Dante, bei dem nur von Leuten die Rede ist, die „des Sinnes (der Canzone) nicht recht inne

¹ Nach brieflicher Mitteilung Thomas Manns hatte der Verfasser des *Doktor Faustus* „die Dante-Anführungen auf S. 251/52 . . . nicht, wie das italienische Motto des Buches, von Dante direkt, sondern aus einem Bande . . . Carl Vosslers mit Übersetzungen von allerlei romanischer Poesie.“

² Die Zitate aus Dante sind den *Opere di Dante Alighieri*, Moore-Toynbee, quarta edizione, Oxford 1924, entnommen.

werden.“ Jedoch hat Thomas Mann mit dichterischem Feingefühl die zweite Stelle vermieden, in der Vossler von Dantes Text abweicht. In der italienischen Canzone ist „mein liebliches Geschöpf“ nicht zu finden. „Diletta mia novella“ heißt etwa „mein liebes neues Lied“ oder „meine geliebte Versrede.“ Es gibt in diesem Zusammenhang keine genaue deutsche Entsprechung von „novella“ in einem Wort.

Lycée Français de New York.

—Erich Berger

Grillparzer Comes to Brooklyn College

Des Menschen unabweisliches Streben ist sich mit der Welt in Übereinstimmung zu setzen. Wo das nun nicht gehen will, sucht die Philosophie den Menschen zu bessern, die Poesie kehrt es um und ändert die Welt. — Franz Grillparzer

Byron's prophecy, "Franz Grillparzer — a devil of a name to pronounce, but posterity must learn to pronounce it," has indeed become a reality for many students of Brooklyn college. Here they witnessed the first presentation of a Grillparzer play in the United States when the Department of Speech and the Varsity Players presented *Medea* in October, 1951. The production proved so successful — comments in *Kingsman*, the student newspaper, called *Medea* a "triumphant production" — a play which "reaches the audience with unexpected intensity," and provides "an evening of theatrical excitement" — that another Grillparzer drama had its première at the College four years later. In February, 1955, the Speech Department and the Varsity Players again cooperated to present a memorable performance of *Sappho* in the newly built George Gershwin Theater on the Brooklyn College campus. As in the case of *Medea*, each carefully staged scene did full justice to the poet's requirement: "Das ist der innere Zusammenhang des Dramas, daß jede Szene ein Bedürfnis erregen und jede eines befriedigen muß."

One cannot help but reflect, however, that 80 years passed after the poet's death and about 140 after the plays were written before they reached an American audience. Yet if there be any doubts about the hardiness of the transplanted poetic product, or about the willingness of Americans to hear Grillparzer, one need only cite the warm response of students and faculty to the stimulating performances of 1951 and 1955. It would appear that Grillparzer's deeply human understanding of the spiritual torment of the woman *Medea*, of the intense longing and suffering of the poetess *Sappho*, could not fail to strike a responsive chord in sensitive audiences anywhere. With the aid of an explanatory program note and a few preliminary remarks by instructors in class to fire their imaginations, the students of Brooklyn College did not find it hard to provide a warm welcome for the debut of the Austrian poet-dramatist in our country. And if some think that Anglo-Saxon pragmatism and realism are far removed from the gentle spirit of acceptance that pervades Grillparzer's creative works and that the latter hence constitutes an obstacle to our complete understanding of the poet, one must recall the artist's definition of poetry in his diary of 1830: "Was der Mensch forscht und weiß ist die Wissenschaft; was der Mensch fühlt

und wünscht ist die Poesie." These universal human feelings and desires, delicately explored by the poet, were fully appreciated by the American audience. Once more Grillparzer's saying that there exist in reality only two nationalities, one of intelligent and another of foolish people, was borne out as the Brooklyn College Theater echoed with his lines. Both plays, incidentally, were rendered in the beautiful translation of Arthur Burkhard, who has devoted many years to the task of making Grillparzer's dramas available to English readers.

It is interesting to note, furthermore, that the Grillparzer première at Brooklyn College apparently sparked a professional off-Broadway production. In March, 1955, the John Hall Players presented Grillparzer's *Trilogy of the Golden Fleece* in its entirety, performing *The Guestfriend*, *The Argonauts*, and *Medea* at the John Hall Memorial in New York City.

Whatever the future of Grillparzer's dramas may be in the United States, it is quite evident that the initiative and concerted efforts of college speech departments and varsity players can perform an outstanding service to the students and the artistic works of infrequently heard poets. In fact, with rising production costs and the increasing emphasis upon a commercial hit on Broadway, the college theater may well be the last citadel where intrinsically worth-while plays may receive a hearing. What the able direction of Professor Elizabeth Casey, an enthusiastic student cast, and a well-informed audience achieved for Grillparzer at Brooklyn College, can and should be duplicated elsewhere. In an age when we desperately need increased human understanding to solve staggering atomic and political problems, we may well profit from the insights of the great poets of all nations. As President Gideonse of Brooklyn College so aptly stated in a speech last year: "Sometimes poets, because of their significant insight, can tell you more about man than the measurement boys can. The one way in which to avoid diminishing returns is to keep our eyes on the poet."

To this Franz Grillparzer would agree and might reply modestly with verses written in 1852:

Wenn dich die Dichtkunst schaffen heißt
Und du das Drama wählst,
Wenn dich aufs Epos führt der Geist
Und du dem Volk erzählst:

Bist kaum du noch als Dichter hier,
Es ist nur, was du schufst,
Und jene Geister sind statt dir,
Die zauberhaft du rufst.

And he might perhaps add this as an afterthought worthy of our attention: "Die ganze Poesie ist nur ein Gleichniß, eine Figur, ein Tropus des Unendlichen."

Brooklyn College.

— Gisela Stein

Jahrbuch für Amerikastudien

This new organ, *Jahrbuch für Amerikastudien* (im Auftrag der Deutschen Gesellschaft für Amerikastudien, hrsg. v. Walther Fischer

[Marburg], Band I, Heidelberg, 1956, 213 S.), although its declared purpose is to present "the total cultural phenomenon of the United States" by "setting in proper balance with the 'traditional' themes of history, language and literature" contributions in the disciplines of "sociology, philosophy, and jurisprudence," is nevertheless an indispensable adjunct for scholars who are devoted primarily to the interest of American literature.

A glimpse at the contents of the first issue will convince even the most skeptical: 1. "Amerikastudien als Problem der Forschung und Lehre," Arnold Bergsträsser (Freiburg, formerly U. of Chicago). 2. "Amerikanische Linguistik und deutsche Unterrichtspraxis," Adolf Bohlen. 3. "Der amerikanische Demokratiebegriff in wortgeschichtlicher Beleuchtung," Gustav H. Blanke. 4. "Krisenbewußtsein in Amerika," Helmut Kuhn (Munich, formerly U. of N. Carolina). 5. "Krisenbewußtsein und Existenzanalyse in der neueren amerikanischen Literatur," Helmut Papajewski. 6. "The Novel and Society," John O. McCormick. 7. "A Short Study of the Oriental Influence upon Henry David Thoreau with Special Reference to his *Walden*," Sreekrishna Sarma. 8. "Mitteilungen und Bemerkungen über den Einfluß Emersons auf Nietzsche," Eduard Baumgarten. (Based largely on recently discovered materials in the Nietzsche Archives [1937], with three facsimile reproductions; to be continued in the next volume.) 9. "Die Monroedoktrin und die deutsch-amerikanischen Beziehungen im Zeitalter des Imperialismus," Wilhelm Clement. 10. "Das Tocqueville-Problem. Eine Auseinandersetzung mit der neuesten Literatur," Eberhard Kessel. 11. "Deutsche Kolonisten im Mississippidelta," Helmut Blume (Kiel). Of the above articles, only numbers 6 and 7 are in English.

The reviews of W. F. Schirmer's *History of English and American Literature* and of J. D. Hart's and C. Gohdes' *American Literature* are by the editor, that of *The Education of Henry Adams* (German edition) by Bernhard Fabian, assistant to the editor.

Perhaps the most generally useful section of the volume is that devoted to the listing of "German-American Publications, 1945-54," extending over 26 closely printed pages and containing 505 titles under the headings: I. Allgemeines, Bibliographien (12). II. Sprache und Literatur (104), Wörterbücher (7). III. Geschichte, Staat und Gesellschaft (102). IV. Recht, Gesetz und Verwaltung (93). V. Wirtschaft, Arbeit und Verkehr (116). VI. Erd- und Völkerkunde (23). VII. Erziehungswesen (13). VIII. Kunstschaffen (5). IX. Philosophie, Psychologie und Religion (16). X. Verschiedenes (15).

All the works cited were published in Germany in the German language. Articles published in periodicals are rarely included, the exception being in section I, but a considerable number of doctoral dissertations are listed with the notation "(mschr.)." Approximately half the titles in II belong to this category.

The entire appearance of the volume is not merely attractive but distinguished, a superior grade of paper, sharp, clear type, generous margins, and, in good German academic fashion, meticulous accuracy. This reader has yet to discover a typographical error.

The next volume (now in press) will publish for the first time Bayard Taylor's German lecture delivered in Gotha and Weimar: "American Poets and Literary Creativity."

The organization is to be complimented on its auspicious entry into the field of publication. Its colleagues on this side of the Atlantic extend to it a cordial welcome.

Louisiana State University.

— *John T. Krumpelmann*

Cooperative Language Laboratory Center

The College of Saint Teresa (for women) and Saint Mary's College (for men) Winona, Minnesota, have received a grant of \$36,000 from the Louis W. and Maud Hill Family Foundation to finance a Cooperative Language Laboratory Center for Language Proficiency and the Study of Foreign Culture. The center is the result of cooperative planning of the administration of both colleges in an effort to pool educational resources in carrying out research and joint teaching projects. Experimentation in instructional techniques in the aural-oral approach to the teaching of modern languages will be conducted. In the joint planning the preparation of students for teaching languages at the elementary and secondary levels; foreign service in government; welfare work and the needs of industry have been considered. The laboratory will also be used to further the adult education program for both colleges and to pilot the English preparation of the foreign students on both campuses.

Cooperative planning was headed by the presidents, Sister M. Camille, OSF and Brother I. Basil, FSC; the Deans, Sister M. Emmanuel and Brother Julius; and a faculty committee led by Sister M. Helen, Sister M. Chiara, and Brother Patrick and Mr. Leo Ochrymowycz.

"The German-Language Press in America"

The University of Kentucky Press announces publication of the above title, a history of the most numerous group of foreign language newspapers in America, by Carl Wittke. Publication of this book was made possible in part by a grant of \$1,500 from the Kaltenborn Foundation of New York and the Carl Schurz Memorial Foundation. Carl Wittke is widely known for his six books on German-American immigration. Formerly head of the history department at Ohio State, where he taught for 21 years, then for 11 years Dean at Oberlin College, he is at present Dean of the Graduate School at Western Reserve University.

Mount Goethe

The most imposing monument which honors Johann Wolfgang Goethe is the highest peak of the Glacier Divide, which separates Sierra National Forest from Kings Canyon National Park in California. It rises to the majestic height of 13,277 feet, and thus is higher than the highest elevation in Germany. The first ascent was made in 1940 by David R. Brower, now the executive director of the Sierra Club. When during the Goethe year of 1949 Professor Erwin G. Gudde, now the executive secretary of the American Name Society and editor of *Names*, proposed to honor the great poet and humanist by giving his name to one of the

highest yet unnamed Sierra peaks, Brower generously placed "his" mountain at Gudde's disposal. The Sierra Club and the United States Forest Service gave their blessing, and in August, 1949, at a meeting held within a few days of Goethe's 200th birthday, the United States Board on Geographical Names made the name official. The amphitheater of which Mount Goethe forms the center was at the same time named Goethe Cirque, and the glaciers and lakes at the north side of the mountain also received his name. Photographs of Mount Goethe, post card size, with legend printed on the reverse side, may be obtained from the American Name Society, P. O. Box 567, Orinda, California, at 15 cents in stamps for one, or eight copies for a dollar bill.

Appeal from Germany

The Director of the Badische Landesbibliothek at Karlsruhe has appealed to the *Monatshefte* for help in completing its file of back numbers of this journal. Lacking are volumes 38-48 (1946-1956). The library was severely crippled during the war, losing 362,000 volumes, 98 per cent of its holdings. Anyone willing to donate some or all of the missing volumes of the *Monatshefte* should communicate with the Director, Bibliotheksrat Dr. Schmitt, Badische Landesbibliothek, Karlsruhe, Maximilianstr. 1.

Goethe-Institut

Das Goethe-Institut veranstaltet im Sommer 1957 Fortbildungskurse für ausländische Deutschlehrer. Die Kurse führen die seit 1932 bestehende Tradition fort und sind seit 1953 erneut zu einer ständigen Einrichtung geworden. Sie sollen in Gegenwartsprobleme der deutschen Literatur und Kunst, der Pädagogik, der Wirtschaft und Politik einführen und die praktischen Erfahrungen des Goethe-Instituts in der Methodik des Deutschunterrichts an Ausländer vermitteln und zur Diskussion stellen. Ein kulturelles Rahmenprogramm vermittelt den Teilnehmern einen lebendigen Eindruck von Deutschland. Der September-Lehrgang in München soll darüber hinaus in einer Reihe von Forschungsberichten führender Vertreter der Germanistik einen Überblick über den neuesten Stand der germanistischen Wissenschaft geben.

Die Teilnahme-Gebühr beträgt DM 265. Sie schließt Unterkunft, Verpflegung außer Abendessen, Hörgelder und Ausflüge ein. Termine: *München*: 15. Juli bis 3. August, 5. August bis 24. August, 26. August bis 14. September. *Stuttgart*: 5. August bis 24. August.

TEXTBOOK REVIEWS

Deutsch. A Split-Level Approach.

By Erika W. Davis, James M. Hawkes, Ernst L. Loewenberg and William H. McClain. New York: Henry Holt and Company, 1957. 191 pp., vocabulary and index. \$4.50.

This new elementary grammar is intended for use in colleges and secondary schools. Its special feature is a "split-level" approach, that is, it is divided into two sections, one treating German grammar briefly, the other extensively. Through this approach the authors hope to provide the student in a minimum of time with a background sufficient for successful work with elementary outside reading material. The first part of the book, covering sixty-two pages, presents the fundamentals of German grammar in abbreviated form. In this section, for example, only the present tense of the verb is introduced, and such matters as the second person singular and plural (the familiar forms) are omitted as superfluous. This "core-grammar," as the authors refer to it, is combined with short, highly idiomatic reading texts, which in themselves are not particularly interesting. It is their aim, however, to supply the student with a very useful, though limited, vocabulary based on the double-starred items in Purin's *Standard German Vocabulary*. Each lesson also contains a number of exercises. The core grammar is so designed that it can be completed in six to eight weeks.

The first and second sections of the book are separated by a table of grammatical forms, printed in two colors. All irregular forms appear in red. Brackets and boxes show graphically the additions of endings to the stem of verbs, nouns and adjectives. This should prove a very useful aid for the understanding and memorization of grammatical patterns.

The second section brings more extensive reading material and a thorough treatment of the grammar. The text is printed entirely in German script. It is to be welcomed that the reading material is up-to-date and introduces not only the usual stories, but also refers to contemporary Germany and its problems. One chapter, for example, discusses elections in West Germany. The grammatical explanations are, on the whole, clear and to the point.

There are, however, a few items in this book with which one should take issue. Whether the "split-level" approach in itself will bring the desired results, only practical work in the classroom can show. It is too early to judge the book on this ground. Nevertheless, it seems that sometimes the desire for brevity causes the authors to make ambiguous or even misleading statements. In the introduction to German pronunciation, for instance, we find the statement that German *g* in an initial position is pronounced like English *g* (p. XX). This leaves the question open to the student whether the authors had the *g* of "get" or that of "gentle" in mind. The simple citation of an English example would have avoided such ambiguity.

In the presentation of grammar, one must question the wisdom of breaking the traditional sequence of the genders for the novel sequence of feminine, neuter, masculine. Nothing is gained by it, and those students who know some grammar or who later use a different book, will be unnecessarily puzzled. In most instances, our authors work with the assumption that the student knows next to nothing about grammar. Therefore, they explain more difficult elements in considerable detail. Because of this careful treatment in some parts, one is all the more surprised to find no reference anywhere to the use of the accusative as the case of the direct object. Objection must also be raised to calling the absence of the definite article in sentences like "Butter ist teuer" a "partitive" (p. 20). In sentences of this kind a general, not partitive, idea is expressed.

The German of the reading text is correct and idiomatic. Perhaps the word "fabelhaft" could have been used a little less often. A sentence like "Der Student ist klug, die Studentin ist fabelhaft" (p. 2) smacks a bit too much of "Backfischsprache." Also the choice of the word "lieblich" in "Die Wirtin, die jung und lieblich, aber ein wenig dumm war" (p. 74) is not a very happy one.

The faults that we have noted here are relatively minor, however, when balances against the book's better features. On the whole, *Deutsch* does appear to be a very useful book. Its clear print, excellent illustrations, and solid text should make it an attractive and desirable book for elementary classes.

University of Minnesota.

Gerhard Weiss

Elements of German.

By Christian Schuster. New York: Henry Holt and Company, 1957. 218 plus lx pages. Price \$3.50.

This book, in the words of the preface, is intended for teachers who wish to cover the essentials of grammar quickly and effectively. Accordingly, each of the twenty-five lessons of the book is devoted primarily to a discussion of grammar. There then follows a vocabulary of the principal words to be found in the exercises which conclude the lesson. These exercises invariably begin with German reading material and usually include questions on the reading and various types of drill in grammar and translation.

The presentation of grammar, though free on the whole from irrelevancies, tends to lack clarity and effective organization, thus leaving much for the teacher to do. In his choice of reading material the author relies heavily on the humorous anecdote and achieves variety in part by resorting to dialect in the use of words like *Wichs* or *Grundbirne*. In the essay entitled *Was ist eine "Kluft"?* the author indulges in a fanciful etymology of *Kluft*, which he thinks might be connected with *klimmen*. He shows no sign of knowing that *Kluft* in the sense of clothing was originally thieves' cant and derived from Hebrew *klipha*. Before leaving the subject of dialect one might add that jumping into the Elbe from a bridge in Leipzig (p. 52) is difficult even if done in Saxon. The use of a passage from *Immensee* to illustrate modal auxiliaries and of

poetry by Heine for the subjunctive is very apt, though the view that *Immensee* is the most popular of Storm's works is probably held only in American colleges. Though the difficulties of writing textbooks are admittedly very great, there is little excuse for the incorrect use of *Schule* (p. 16), *nehmen* (p. 17), or *studieren* (p. 28), and little to be said in favor of stilted constructions like *Dieser Hut kostet zu viel. Wieviel kostet jener?* (p. 43).

Elements of German is extremely well printed, with excellent photographs of the contemporary German scene accompanied by descriptive matter in both German and English. A useful innovation has been made in that the type used for all the German in the text is roman, while the reading selections have been reset in the appendix in German type. The appendix also contains a summary of grammar and is followed by vocabularies and an index.

University of Wisconsin.

—Lida Kirchberger

German for Beginners.

By Nelson Van de Luyster. New York, Thomas Y. Crowell Co., 1957. 164 pages.

This brief statement of the essentials of German grammar is intended to lay the foundation for a reading knowledge of the language. The plan of the book is for the most part conservative, differing but little from several others already available. The statement of grammatical rules is, on the whole, clear and concise (but did the author actually mean to say that "German has no translation for *more* and *most*," page 84?). The vocabulary is small—something under 600 words. A commendable feature is the close correlation between reading passages and exercises: the latter are closely patterned after the former. The chief novelty of the book lies in the so-called "Anticipatory Reading" exercises appended to Lessons 3-11. In these exercises, students are introduced to points of grammar not yet treated in detail in the body of the lessons. This device is intended to permit the student to read extensively sooner than would otherwise be possible.

Unfortunately, the German passages in the book are frequently wooden and unnatural, occasionally not even clear: ("Er ließ seinen Sohn neben ihm zu Fuß gehen," page 57; "Während dieser Zeit habe ich beinahe zwei interessante Artikel . . . gelesen," page 65). Anyone who has tried it will admit the difficulty of writing idiomatic German within a severely restricted vocabulary, especially if definite points of grammar must be illustrated, but "Wen hatte Karl ihm helfen lassen?" (page 75), or "Wir sind nicht lange im Restaurant geblieben sondern sind nach draußen gegangen" (page 72), or "Freuten die Freunde sich einander wiederzusehen?" (page 70) stretch these extenuating circumstances to the breaking point.

The book uses both German and roman type. The format is handy, the print clear, and there are few misprints (das Lehrers, page 37; sprichstt, page 86, were noted.)

German Grammar Workbook.

By Robert O Röseler and Joseph R. Reichard. New York: Appleton-Century-Crofts, 1956. 110 pages. Price \$1.35.

This workbook differs from its predecessors in that it is not geared exclusively to any one beginner's book but might well be used with almost any elementary grammar constructed along traditional lines. The body of the work consists of fifty tear sheets, containing exercises illustrating all the common problems of grammar. Both active and passive (recognition, translation) grammar exercises are included. The exercises are carefully worked out and tolerably free of the artificiality so hard to avoid when working with a limited vocabulary. Your reviewer's eyebrows were raised only at "in the garden of my uncle," (page 17), which is unpleasantly reminiscent of the now notorious "jardin de tante." The book includes brief vocabularies and a table of strong verbs.

. . . lacht am besten.

By Peter Fabrizio. Edited by Clair Hayden Bell. New York: Appleton-Century-Crofts, 1957. 186 pages.

As the title indicates, this collection of humorous sketches is a sequel to *Wer zuletzt lacht . . .* (Appleton-Century-Crofts, 1952). The new book consists of 21 selections ranging in length from a scanty three pages to eleven pages. The level of difficulty is slightly higher than in the earlier book; however, footnote glosses are also more liberally used to provide the meaning of difficult words and idioms. An occasional anglicism was noted: *Papiersack* (page 1); *Er überlegte, ob er sie fragen sollte, seine Frau zu werden* (page 113).

Like the first publication, this book should prove extremely useful in conversation classes. It is also conveniently arranged for use as an outside reading text. The vocabulary is very carefully and competently prepared. An appendix provides five questions on each selection (regardless of the length of the selection). The book is illustrated with humorous drawings by Anton Marek.

Three Anthologies of Modern German Literature.

To judge from the recent spate of collections of modern German literature, the "away from Immensee" trend is gaining considerable momentum. While one may be permitted at least to raise the question as to whether truly first rate contemporary literature is actually more accessible to the American undergraduate than the "classics" (and we shall evade the issue of attempting to state what is truly first rate), certainly German teachers will welcome the broad selection made possible by the publication of these three textbooks. All three are generally similar in plan, but each has certain distinctive features.

German Short Stories 1945-55 (edited by H. M. Waidson, Cambridge University Press, 1957, 104 pages, \$1.25) contains 14 selections — some of them quite brief — by eight authors: H. Böll, Elis. Langgässer, Heinz Risse, Bertolt Brecht, Ilse Aichinger, Kurt Kusenberg, W. Borchert, and W. Bergengruen. As the title indicates, this collection is

the most sharply limited in time. It is perhaps also the slightest, showing a certain predilection for the fantastic and whimsical (Heinz Risse, Kurt Kusenberg). No questions are provided. The vocabulary is of Spartan simplicity, providing principal parts of neither nouns nor verbs, and is limited to unusual words.

Stimmen der Zeit (edited by William R. Gaede and Daniel Coogan, New York: Henry Holt and Company, 1957, xi + 131 + lxxx pages, \$2.75) is intended to reflect "German civilization during the second quarter of the twentieth century." It comprises ten short stories by as many authors. It is unique among the three anthologies in that it also presents a number of brief poems. Although one may not always see eye to eye with the editors in their selections, this reviewer for one welcomes the belief on which the selections are based, namely that one can "depict contemporary German life more clearly and more warmly" by studying literature than by providing "statistical surveys or factual descriptions." This collection is the most adventurous of the three, including such little-known names as Herbert Malecha, Helmut Degner, and Hannsferdinand Döbler. More widely known authors (Zuckmayer, Hesse, etc.) are represented in poems. The apparatus includes a generous number of questions on each story, explanatory footnotes (in German for the stories, in English for the poems!), and a relatively complete vocabulary.

The last collection, *Aus unserer Zeit, Dichter des zwanzigen Jahrhunderts* (edited by Ian C. Loram and Leland R. Phelps, New York: W. W. Norton and Co., 1956, 280 pages, \$2.75) is also the most conservative in that it includes only well-known authors: Kafka, Hesse, Wiechert, Schnitzler, St. Zweig, Schnitzler, etc. The selections range in length from brief sketches by W. Borchert to a 36-page essay by Carl Zuckmayer, in content from the lighthearted nonsense of Leo Slezak to the tragedy of Zweigs "Episode vom Genfer See." Questions are provided for each selection. Difficulties are liberally glossed in English footnotes. The proofreader was apparently napping on pages 191-192, where a line is out of place and words are misspelled in footnotes 20 and 21. Were the editors also napping in footnote 38 on page 196, where *Riesenechsen* is translated "giant squirrels"?

It is of interest to note that all three volumes contain selections by W. Borchert, Elis. Langgässer, and W. Bergengruen. Only one item, Brecht's *Die unwürdige Greisin* occurs in two of the volumes. All three texts are well printed, though the type in the Cambridge volume is rather small. The Holt book is unusually attractive. All three provide brief English introductions to the various selections.

—J. D. W.

BOOK REVIEWS

Die offenen Geheimtüren Franz Kafkas.

By Norbert Fürst. Heidelberg: Wolfgang Rothe, 1956. 86 pgs. Price: \$1.20.

Das vorliegende Büchlein ist „entstanden während einer langen künstlichen Isolierung von aller Literatur über Kafka, das meiste auf zwei Seereisen, auf denen nur die ursprünglichen (?) fünf Bände des Schocken-Verlag (*sic!*), New York 1946“ die Begleiter des Verfassers waren.

Nun ist es ein überaus rühmliches Unternehmen, einen von allzuviel Deutung überschatteten Gegenstand von Neuem und mit gleichsam unschuldigen Augen betrachten zu wollen. Thomas Mann hat dies 1934 mit Cervantes versucht und seine „Meerfahrt mit Don Quijote“ ist denn auch zu einem neuartigen und eigenständigen Stück Kulturbetrachtung geworden. Norbert Fürst aber hat es nicht dabei bewenden lassen, sich in einem von akademischen Zielsetzungen und Methoden ungebundenen Essay zu ergehen; er hat, was ihm auf seinen Seefahrten zum Thema Kafka eingefallen ist, im Nachhinein überprüft, mit Anmerkungen belastet und damit die Unmittelbarkeit seines Kafka-Bildes selbst in Frage gestellt. An dieser Zwiespältigkeit leidet die vorliegende Arbeit vor allem: sie ist zu systematisch, um als ein „Versuch“ im Sinne Thomas Manns gelten zu können, und dennoch auch wieder zu unakademisch, um den Anspruch zu erheben, zur Kafka-Forschung beizutragen. Ein Beispiel für viele: Im Vorwort beruft sich Fürst auf Erich von Kahler, der „Kafkas Parabeln als die Romanform der Zukunft“ bezeichnet habe. Das tut zwar Kahler auf den von Fürst angezogenen Seiten des Aufsatzes „Untergang und Übergang der epischen Kunstform“ nicht, zumindest nicht in dieser apodiktischen Form; wohl aber finden sich daselbst (*Die Neue Rundschau*; 64, 1953, 1; Seite 37) die folgenden Sätze Kahlers: „Es gibt unzählige Kommentare und Interpretationen von Kafkas Werk. Sie sind alle insofern falsch, als sie diese Figuren symbolisch, metaphorisch nehmen und einen Sinn *hinter* ihnen suchen, einen von ihnen *ab-lösbaren* Sinn. Aber die Kafkaschen Visionen haben keinen Sinn, . . . sie *sind* der Sinn selbst und unmittelbar.“ Fürst unternimmt es, die Probe darauf zu machen, „ob Kafkas Romane echte Parabeln sind, und die Probe besteht einfach in einer verstandesnüchternen Dechiffrierung.“ Da er Kahler einige Zeilen früher mit der Einführung des Begriffes „Parabel“ in die Kafka-Forschung identifiziert hatte, hätte Fürst hier die Aufgabe gehabt, sich mit Kahlers Ablehnung der Dechiffrierung dieser Parabeln auseinanderzusetzen.

Was nun Fürsts Enträtselungsmethode selbst anlangt, so ist Kahlers Kafka-Interpretation einer ganzen Schule von neueren Kafka-Forschern bedeutend geworden. Diese Schule geht hinter Kahlers Aufsatz auf Friedrich Beissners Schrift *Der Erzähler Franz Kafka* von 1952 zurück; eine ihrer letzten Arbeiten ist Ronald Gray's *Kafka's Castle*, (1955?), die Kafkas Roman mit den kritischen Methoden des englischen Theoretikers F. R. Leavis mißt. Gemeinsam ist dieser Schule insgesamt der Verzicht

auf die Lösung des „Rätsels“ Kafka und die Beschränkung auf die Erhellung seines dichterischen Werks von innen her, d. h. mit stilkritischen Mitteln. Ihre Erfolge sind derart, daß die früheren Enträselungs- oder Übertragungsversuche als veraltet zu betrachten sind. Norbert Fürst aber versteht immer noch das *Schloß* als religiöse, den *Prozeß* als biologische und *Amerika* als soziale Allegorie und versucht, diese Allegoreme rational aufzulösen. Er verfährt dabei ingenieus, indem er die Texte rückwärts liest und damit in ihrem Beginn oder Titel das Schlüsselwort zu ihrem „Geheimnis“ sucht. Die Tatsache aber, daß er auf der Suche nach einem solchen, außerhalb der Dichtung vermuteten, „geheimen Wort“ befindlich ist, zeigt ihn im Romantisieren der Brod-Tauberschen Schule befangen, welche die Bedeutungsinhalte der Kafkaschen Symbolik in die Sprache außerliterarischer Sprachdisziplinen übersetzt. Zwar gesteht der Autor anfangs, er sei der „verwirrenden Kompliziertheit ebenderselben Parabeln“ nicht blind geblieben. Doch allzusehr damit beschäftigt, die offenen Geheimtüren Franz Kafkas einzurennen, gelangt er nicht an die nur aus sich selbst deutbare Symbolfülle, die sich dahinter birgt.

Oberlin College.

—Heinz Politzer

Rudolf Borchardt, *Gesammelte Werke in Einzelbänden, Bd. I Reden, Bd. II Erzählungen.*

Hrsg. v. M. L. Borchardt unter Mitarbeit von R. A. Schröder und S. Rizzi. Stuttgart: Ernst Klett, 1955-56. 446 S. und 526 S.

Allen denen, die auf eine Gesamtausgabe dieses wichtigen, nicht zu überschauenden, vielfach bibliophil versteckten, immer wieder überraschenden, mächtigen und halbvergessenen Werkes seit Borchardts Tod im Jahre 1945 sehnsüchtig und halb ungläubig gewartet haben, muß es auch jetzt noch, da sie diese beiden prallen, schöngedruckten Bände in Händen halten, fast wie ein abenteuerlicher Gedanke vorkommen, dieses Werk, das auf so vielen Gebieten mit berechtigtem Meisteranspruch auftritt und das dabei so überaus fragmentarisch ist, in die Bändereihe einer uniformen Ausgabe zwingen zu wollen. In neun großen Werkkreisen hat Borchardt sich bewegt: in Versnovellen, Prosa-Erzählungen, Dramen, lyrischen Gedichten, kritisch-wissenschaftlicher Prosa, Essays, Reden, Übersetzungen und Werkcharakter tragenden Anthologien. Nicht nur ist vieles Einzelne Bruchstück geblieben, sondern das Ganze wirkt nur wie die mächtigen Teile einer nie zu verwirklichenden Enzyklopädie der Formen des Geistes, hervorgetrieben aus einer kaum mehr vorstellbaren Gesamtbildung (in der einzig das Französische etwas mißtrauisch umgangen wird) und einem immer wachen Sprachwillen, der von einem streng und kühn neuerschaffenen Vorlutherdeutsch bis in die moderne Kunstprosa reicht. Bei alle dem ist Borchardt nicht einfach ein Wortkünstler, da die überall vorscheinende persönliche Leidenschaftlichkeit erst die wirkliche Form schafft.

Die 42 Seiten umfassende Einführung R. A. Schröders entwirft eine aus fast lebenslanger Freundes- und Schaffensnähe heraus entstandene Gesamtschau Borchardts, bewußt zurückhaltend und doch die Gestalt klar herausarbeitend. Schröder erkennt Borchardts Temperament als eine Mischung von Pathetisch-Leidenschaftlichem und zugleich Ethisch-

Politischem und umschreibt das Hauptanliegen der Werke als das „Problem des Recht-Suchens und Unrecht-Findens.“

Die Reden beweisen die Richtigkeit dieser Formulierungen in besonderem Maße. Wäre ein sehr gebildeter und mit den Gesetzen der Dichtung und Überlieferung ringender Michael Kohlhaas vorstellbar (er ist es freilich nicht), dann spräche der wohl manchmal so wie Borchardt redete. Schröder gibt eine lebendige Schilderung von Borchardt als oratorischem Magier. Er sprach fast immer frei, ohne das Manuskript auch nur bei sich zu haben. Er bemeisterte die schwierigsten Perioden in einem architektonischen Aufbau und schlug als berufener Eiferer für die „Erbrechte der Dichtung“ seine Zuhörer in Bann. Viele der hier in einer ersten Auswahl zusammengestellten Reden, von 1902 bis 1931, sind nur in Nachstenogrammen erhalten. Einige erschienen erst nach Borchardts Tod, drei liegen hier zum erstenmal im Druck vor. Es sind die Reden „Revolution und Tradition in der Literatur“ (1931 gehalten), die thematisch mit ihr verbundene „Schöpferische Restauration“ (1927) und „Die geistesgeschichtliche Bedeutung des neunzehnten Jahrhunderts“ (1927); alles Äußerungen mit schon klassisch gewordenen Formulierungen, gleich bedeutend als Eigenkommentare und als Erläuterungen zu Hofmannsthals geistiger Haltung. Außerdem umschreiben sie genau den Standort der von Positivismus und Geistesgeschichte sich gleichermaßen distanzierenden Literaturgeschichtsschreibung. In vielen Fällen weichen die hier mitgeteilten Fassungen vom bisher bekannten Wortlaut ab, da man, in sicherlich sehr schwieriger Redaktionsarbeit, Nachlaßmanuskripte vergleichend heranziehen konnte. Nur die Reden, die das Wesen und die Funktion der Dichtung zum Gegenstand haben und dann die Geschichtsdeutungen sind hier aufgenommen, nicht die zeitpolitischen. Die große Hofmannsthal-Rede, die Doppelrede über „Die Antike und der deutsche Völkergeist“, die bahnbrechende über „Vergil“, im ganzen vierzehn Dichtung deutende und Tradition umschreibende Reden zeigen Borchardt von seiner stärksten Seite: den europäischen Erzieher und den Förderer nach Erneuerung.

Im zweiten Band, den Erzählungen, kommt ein anderer Borchardt zur Geltung: der vom Gesellschaftszusammenbruch Getroffene. Hier versuchte er, in einigen vorbildlichen männlichen Gestalten und anmutig würdevollen Frauen der burschikosen Niveaulosigkeit eines „hoffnungslosen Geschlechts“ ein Gegenbild zu bieten. Die vier Novellen mit diesem pessimistischen Gesamttitel bilden den Anfang. Erstaunlich wie sich der strenge Dichter hier leicht, ja, aus erzieherischen Gründen sogar leichtfertig gibt, um die amüsante Schludrigkeit der Hoffnungslosen zu kennzeichnen. Die erste, „Der unwürdige Liebhaber“, sollte nun doch als später Zweig der großen reifen Novellenkunst Deutschlands erkannt werden. Borchardts einziger Roman, „Vereinigung durch den Feind hindurch, der folgt, ist leider heute so unlesbar, wie als er zuerst erschien. In diesen langgewundenen Gesprächen wird die Kunstprosa zu ihrem Zerrbild. Das ist doppelt beklagenswert, da hier echte Borchardtsche Menschenzeichnungen sind, aus denen so leicht ein wirklicher Gesellschaftsroman hätte entstehen können. Zwei kleine Erzählungen, „Die Geschichte des Erben“ und die bisher kaum auffindbare „Begegnung mit dem Toten“, beschließen den Band. Dieses letzte Stück, ein in

klassischer Einfachheit geschriebenes Totengespräch über Wesensfindung und Wesensverlust in einer Stimmung von Reife und geheimnisvollem Schauer, sollte, wie R. A. Schröder mit Recht sagt, in keinem deutschen Lesebuch fehlen.

Diese Gesamtausgabe hat beinahe den Wert einer Neuveröffentlichung; die Nachlese zu den drei von Borchardt veröffentlichten Gedichtbänden und die aus dem Nachlaß in Aussicht gestellten unveröffentlichten Teile zum „Durant“ erregen die größte Erwartung. Man wird nun wohl entdecken, daß Deutschland in der ersten Jahrhunderthälfte neben George, Hofmannsthal und Rilke einen vierten dichterischen Lebensgestalter von hohem Rang besitzt, Rudolf Borchardt.

University of Wisconsin.

—Werner Vordtriede

E. T. A. Hoffmann, *Poetische Werke*, Bd. I, *Phantasiestücke in Callots Manier*. Hrsg. v. Klaus Kanzog. Berlin: De Gruyter, 1957. 394 S. Preis: DM 24.

Die frühe Popularität E. T. A. Hoffmanns ist der Überlieferung seiner Werke zugute gekommen. Das Schicksal der meisten anderen Romantiker, von denen oft nicht einmal die Hauptwerke in kritischen Ausgaben vorliegen, brauchte Hoffmann nicht ganz zu teilen. Von der Reimerschen Gesamtausgabe, vielen Einzeldrucken und vielbändigen Übersetzungen abgesehen, gibt es drei neuere große Ausgaben, die von Georg Ellinger, C. G. von Maaßen und Walter Harich. Die erste ist reichhaltig und bietet gut edierte Texte, ist aber unvollständig. Die zweite ist eine großangelegte historisch-kritische Ausgabe, aber leider nicht zu Ende geführt. Die dritte, auch unvollständige, ist prachtvoll gedruckt und gebunden, setzt aber durch Anordnung und Vorwort falsche Akzente. Alle drei sind natürlich nicht mehr zu haben. Die vorliegende Ausgabe folgt, dem Vorwort nach, der 1922 von Leopold Hirschberg um zwei Bände erweiterten Gesamtausgabe von G. E. Reimer, benützt aber die eingehenden Studien Hans von Müllers über die bis 1926 unternommenen Sammlungen von Hoffmanns Werken und Privataufzeichnungen und läßt sich textkritisch von den Ausgaben Ellingers und Maaßens beraten.

Der Textumfang dieses ersten Bandes folgt genau der Anordnung der ersten Bände der beiden wissenschaftlichen Ausgaben. Da alle Erläuterungen, Verzeichnisse und die Würdigung der Persönlichkeit des Dichters erst im Schlußband enthalten sein werden, sind Vergleiche mit anderen Ausgaben vorläufig unmöglich (nur, daß diesmal Antiqua-druck verwendet wird). Das Vorwort verspricht „eine systematische Darstellung des für Hoffmann charakteristischen Wortschatzes und seiner Motive.“ Darauf darf man sehr gespannt sein. Mit solch einer Übersicht hielte man ein sehr wertvolles Instrument für eine neuen Anregungen verpflichtete Erfassung Hoffmanns in Händen. Ein zweites Versprechen des Vorworts, „eine Illustration des dichterischen Gesamtwerkes aus neuerer Zeit“ beizutragen, ist für diesen ersten Band schon eingelöst. Über sechzig Federzeichnungen mit geistreichem Strich umspielen den Text mit Spuk und Tagtraum. Der „Goldene Topf“ ist besonders reich illustriert. Allerdings führen die so überaus reizvollen Zeichnungen E. T. A. Hoffmanns selbst und die faksimilierten Titelblätter und Briefe, die der Maaßenschen Ausgabe beigegeben sind, doch

noch unmittelbarer in die Welt des Dichters. Denn Hoffmann glaubte ja an seinen eigenen Spuk, während ein moderner Künstler eigentlich nur hoffmannisieren kann, wie Walter Wellenstein es meisterhaft tut, ohne eine andere als künstlerische Anteilnahme (er sei denn Alfred Kubin). Bei keinem anderen früheren Dichter scheint aber die zunächst etwas verblüffende Neuerung, eine im Grunde wissenschaftliche Ausgabe zu illustrieren, so gerechtfertigt. Schön wäre es allerdings gewesen, wenn der Künstler als doppelter Interpret aufträte und nicht nur den Text, sondern auch die künstlerischen Einsichten des Dichters verdeutlicht hätte. Dann bildeten schon die Illustrationen allein jenes Handbuch der „charakteristischen Motive.“ Aber das hieße vermutlich den Künstler zu sehr einengen.

Leider gibt das kurze Vorwort keinen deutlichen Hinweis darauf, wie vollständig die Ausgabe werden soll. Der Titel *Poetische Werke* scheint Briefe, Zeitungsaufsätze, Aufzeichnungen, zeitgenössische Stimmen usw. auszuschließen. Es scheint aber ein sorgfältiges, verlässliches Werk im Entstehen zu sein, das durch Texte und Bilder zugleich Forschungsmittel und Volksbuch werden kann.

University of Wisconsin.

—Werner Vordtriede

Franz Grillparzer. Sein Werk und das österreichische Wesen.

Von Gerhart Baumann. Freiburg-Wien: Herder Verlag, 1954. 242 Seiten.

Die Erlebnisse unserer Zeit haben ein wachsendes Interesse und Verständnis für die lange unterschätzte Bedeutung Grillparzers erweckt. Dr. Baumanns Freiburger Habilitationsschrift, die einen ungewöhnlich tiefgehenden Beitrag literarhistorischer wie kulturkritischer Analyse bietet, hat ein doppeltes Thema, wie schon der Untertitel andeutet: den Dichter selbst und den Geist der in ihm verkörperten österreichischen Kultur. Das Buch wird so in gleicher Weise wichtig für den Germanisten wie für den Kulturhistoriker. Die Darstellung beschäftigt sich vor allem mit dem dramatischen Werk und den Tagebüchern. Scharfe Einzelanalyse verbindet sich mit dem immer gegenwärtigen Sinn für Grillparzers Persönlichkeit, Haltung und Weltanschauung wie für seinen Platz in der österreichischen und der abendländischen Geistesgeschichte im ganzen. Bei einer Untersuchung, für die die Weltanschauung des Dichters im Mittelpunkt steht, erfahren natürlich die drei großen Spätdramen besonders eingehende Würdigung. Mit feiner Einfühlung in die für den Dichten so bezeichnenden Nuancen und Untertöne, für die Vieldeutigkeit seiner Worte und Gebärden, erschließt der Verfasser die unendliche Kompliziertheit Grillparzers und seiner Welt mit ihrem späteifen, aus dem Barockerbe kommenden Wissen um die Vanitas vanitatum, mit der an die Zeitgenossen Burckhardt und Kierkegaard gemahnenden Einsicht in die dem lauten Scheinerfolg der Gegenwart drohenden Gefahren, mit seiner Verbindung von Traditionsgebundenheit und Toleranz, mit seiner Skepsis gegenüber jeder Vergötzung abstrakter und absoluter Ideen, mit seiner müden Resignation gegenüber dem Unwiderstehlichen jeder Tat und Entscheidung. So entsteht in diesem Grillparzerbild die Tragödie des von allzuviel Wissen und Gewissen gehemmten modernen Menschen, den das Gewicht der Tradition und der zeitlosen

Werte vor der rast- und ziellosen Dynamik des Handelns und Änderns bewahrt, ohne daß es seinem überscharfen Bewußtsein entgeht, daß auch die Flucht vor der Entscheidung nicht vor Verantwortung und Schuldgefühl schützt. Grillparzers menschliche Schwächen werden nicht übersehen, aber daneben steht eine unerhörte Meisterschaft in der Gestaltung der Charaktere und der Situationen. In der Gegenüberstellung mit Schiller, Kleist und Hebbel wird seine Eigenart deutlich gemacht, auch das seinem konservativen und beschaulichen Ideal entsprechende Element der epischen Zustandsschilderung innerhalb der dramatischen Handlung. Die naheliegenden Parallelen mit Stifter werden sehr fein herausgearbeitet. Bei den vielen auf gründlicher Vertrautheit beruhenden Bemerkungen über den österreichischen und den Wiener Geist wäre es vielleicht angebracht, das eigentlich Wienerische von dem Österreichischen im allgemeinen abzuheben. Hinter dem Habsburger Erbe steht sowohl die Idee des Reiches wie die alte Verbindung mit Spanien; und Calderon und vor allem Lope de Vega erscheinen so natürlich als die Meister Grillparzers, wobei der Verfasser neben der engen Verwandtschaft auch die wesentliche Verschiedenheit zwischen dem innerlich zerrissenen Dichter des XIX. Jahrhunderts und den in ihrem Glauben sicheren Spaniern der Barockzeit hervorhebt. Der Verfasser verfolgt das Nachwirken Grillparzerschen Geistes im österreichischen Schrifttum unserer Zeit; dabei hätte es Weinhaber verdient, neben Schnitzler, Kafka und Musil erwähnt zu werden. Mit besonderer Liebe wird Hofmannsthal als Erbe Grillparzers behandelt, und die eingehende Analyse von Hofmannsthals Person und Werk macht das Werk fast ebenso wichtig für die Hofmannsthal- wie für die Grillparzerforschung. Die halb didaktische, halb metaphysische Idee des Welttheaters, des Sichdurchdringens von Wirklichkeit und Traum, das Leben als Rollenspiel mit Gott als Spielleiter, ist beiden gemeinsam; ebenso der humanistische Sinn für Maß, Verhaltenheit und Stille, für die Bedeutung auch des scheinbar Zufälligen und Unscheinbaren. Hinten allem steht die von Grillparzer wie von wenigen anderen Denkern seines Jahrhunderts in Worten gestaltete Einsicht in die Voraussetzungen und Folgen des tragischen Auseinanderfallens von Leben und Denken und in die Dämonie moderner Macht- und Tatvergötterung.

Kansas Wesleyan University.

—Felix M. Wassermann

Der Ausdruck der Sprechstimme im Deutschen.

Von Felix Trojan. Frankfurt: Verlag Moritz Diesterweg, 1954. 28 Seiten. Preis: 2.40.

In dieser kurzen aber gehaltreichen Arbeit untersucht der Verfasser die psycho-physischen Bedingungen der Sprechstimme und die Arten und Merkmale des stimmlichen Ausdrucks. Er stellt fest, daß im Gegensatz zu der Verschiedenheit der Sprachen der stimmliche Ausdruck international ist und älter als die Sprache selbst. Bestimmte Änderungen des Tones werden durch bestimmte stimmliche Mittel (Anzeichen und Symbole) bewirkt, die er einer Untersuchung unterzieht.

Als bedeutsam für den stimmlichen Ausdruck bezeichnet er zunächst den Gegensatz von „Schon-“ und „Kraftstimme“, der mit den Leistungen des vegetativen Nervensystems zusammenhängt. Der Kraftstimme ord-

net er ausdrucksmäßig Zorn, Ärger, Mut und zielbewußtes Streben, der Schonstimme körperliches Wohlbehagen, Sehnsucht, Güte zu, und führt die physiologischen Merkmale der beiden Stimmarten auf.

Die Spuren von Körperbewegungen im stimmlichen Ausdruck lassen sich bei dem Kulturmenschen vorwiegend in Änderungen der Muskelspannungen und des Atemdruckes nachweisen. Diesen Bewegungsspuren liegen drei Typen seelischer Erregung zugrunde; den ersten Typus bedingen Haß, Trotz und Schmallen, den zweiten Lockung, körperlicher Lustreiz, (und Resignation), den dritten logisches Denken, Zweifel und Verwunderung.

Rachenenge und Rachenweite sind die physiologischen Begleitscheinungen der Unlust- und Lustempfindungen, deren stimmlichen Ausdruck sie bestimmen. So werden Ekel, körperlicher Schmerz, Verachtung und Weinen dem Nahrungsgenuß, dem Wohlbehagen, der Sympathie und dem Lachen gegenübergestellt.

Im weiteren geht Dr. Trojan auf die physiologischen Voraussetzungen des Brust- und Kopffregisters ein, und ordnet die seelischen Haltungen des Stolzes und der Angst, des Zornes und der Höflichkeit (auch der Neugier, und des körperlichen Schmerzes) den entgegengesetzten Registern zu.

Der „Näselklang“ wird als stimmliches Ausdruckssymbol der Sinneserregungen betrachtet, wobei die Erregungen der „niederer“ Sinne (Tast-, Geruchs- und Geschmackssinn) denen der „höheren“ Sinne (Gesichts- und Gehörsinn) gegenüberzustellen sind.

Unter „Gerichtetheit“ versteht der Verfasser die Arten der „Schallabstrahlung“, die entweder auf den Hörer oder auf die Sachverhalte der Rede gerichtet sein können, sich wohl auch miteinander verbinden. Auch gibt es nach ihm eine „Ungerichtetheit“ des Ausdrucks. Die Beweisführung dieses Abschnittes wirkt am wenigsten überzeugend.

Zum Schluß werden Vibrato, „gedeckter Ton“ (*voix sombrée*) und Gebrauch der „Überluft“ (Atemverschwendung) und ihre Ausdruckswerte in den Kreis der Betrachtung gezogen.

Jedem stimmlichen Ausdruckstypus sind geschickt gewählte illustrierende Textbeispiele beigelegt, die der Leser selbst laut sprechen sollte, um dann seine eigene Sprechform mit den auf Tonband aufgenommenen sprechstimmlichen Wiedergaben der Texte zu vergleichen, und sich so der Eigenart dieser Ausdrucksformen bewußt zu werden. Die Tonbandaufnahmen sind durch das Institut für Deutsche Sprechkunde der Universität Frankfurt am Main zu beziehen. Der verdienstvolle Leiter dieses Institutes, Walter Wittsack, weist in dem Vorwort zu Felix Trojans sehr brauchbarem Bändchen auf die Bedeutung des Magnetophonbandes und der Schallplatte als Mittel sprechkundlicher Veröffentlichung hin.

The University of Iowa.

—*Erich Funke*

Interpretationen moderner Prosa.

Hrsg. von der Fachgruppe Deutsch-Geschichte im Bayrischen Philologenverband. Frankfurt: Verlag Moritz Diesterweg. 131 Seiten. Preis: DM 4.00.

Mit dankenswerter Bescheidenheit führt sich das Bändchen *Interpretationen moderner Prosa* der Fachgruppe Deutsch-Geschichte im Bayrischen Philologenverband ein. Man will lediglich „Anregungen für die tägliche Schulpraxis“ geben. Daraus ergibt sich eine besondere Einstellung zum jeweiligen Kunstwerk. Auch hier ist zwar wie bei jeder heutigen Interpretation das Ziel, die Einheit von Gehalt und Form aufzuweisen und den tieferen Kern des Werkes zu erschließen, doch bleibt stets „der Jugendliche wichtiger als der Stoff oder das Kunstwerk.“ Der Schüler soll nicht „der exakten Wissenschaft oder der reinen Kunst zuliebe“ überfordert werden, schreibt Otmar Bohusch.

Bedenkt man diese selbstgesetzten Schranken, so ist das Niveau der vorgelegten Interpretationen von kurzen Werken Kafkas, Borcherts, Rilkes, Ernsts, Schäfers, Langgässers, Weisenborns, Andres', Macks und Kessels erstaunlich. Zwar lassen sich gewisse Schwankungen feststellen. So scheinen die Interpretationen Helmut Motekats, die je ein Prosastück Kafkas und Borcherts zum Gegenstand haben, und diejenige Hermann Glasers, wiederum über Kafka, sowohl in ihrer Berücksichtigung des Stilistischen und des Metaphysischen als auch in der Beziehung auf literaturwissenschaftliche Kenntnisse doch über die Möglichkeiten der Höheren Schule hinauszudeuten. Dagegen bleiben die Bemühungen der anderen Interpreten durchaus im Bereich des Möglichen, obgleich auch sie sich alle der verschiedenen Mittel, die in den letzten Jahrzehnten von der Literaturwissenschaft erarbeitet worden sind und von Motekat einleitend erneut aufgezeigt werden, bedienen. Sie suchen damit den Deutschunterricht an den Höheren Schulen auf eine Höhe zu bringen, die nur durch unermüdliche Arbeit des Lehrenden, vor allem an sich selbst, zu erreichen ist. Muß er doch neben dem Willen, sich ständig mit den Neuerscheinungen bekanntzumachen, auch die Fähigkeit besitzen, aus den noch nicht durch die Zeit gesiebten Werken die wertvollsten herauszufinden. Das aber macht dieses Bändchen so besonders erfreulich, daß die Beiträger den Schülern den Weg zur modernen Prosa weisen wollen, die so oft neben den Klassikern zu kurz gekommen ist.

University of Wisconsin.

—Helga Slessarev

Dilthey. Eine Einführung in seine Philosophie.

Von Otto Friedrich Bollnow. Zweite Auflage. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1955. 224 Seiten. Preis: DM 14.60.

Nachdem das Interesse an Dilthey in den letzten Jahrzehnten unter dem Eindruck der radikaleren und zeitgemäßen Deutung der menschlichen Geschichtlichkeit in der Existenzphilosophie etwas in den Hintergrund getreten war, ist heute auf der ganzen Linie der Philosophie ein sich steigerndes Interesse an Dilthey zu beobachten, und ein Buch wie das vorliegende konnte in rascher Folge in einer zweiten Auflage erscheinen. Mensch, Dinge und Probleme werden heute wieder so weiträumig gefaßt, wie dies Dilthey tat, nachdem in der Existenzphilosophie eine verhängnisvolle Einseitigkeit in der Auffassung dieser Dinge und eine nicht mehr weiter können immer deutlicher sichtbar wurde. In einem weiteren Buche *Neue Geborgenheit, Das Problem einer Überwindung des Existentialismus* setzt sich Bollnow mit diesem Problem eingehender auseinander. — Ausgehend von einer möglichst einfach und

klar gehaltenen leicht verständlichen Erörterung dessen, was Dilthey unter seiner „Philosophie des Lebens“ verstanden hat, werden in drei Hauptkapiteln dieses Buches die Hauptbegriffe seiner Philosophie entwickelt: „Das Leben und die Welt“, „Das Erleben und die Entfaltung der in ihm gegebenen eigentümlichen Lebenskategorien“ und das besonders wichtige und treffende dritte Kapitel „Der Ausdruck in seinen verschiedenen Formen und die Möglichkeiten des Verstehens.“ Veröffentlichungen über Dilthey sind zahlreich, was dieses Buch den anderen voraus hat liegt darin, daß der Verfasser hier von der letzten und reifsten Stufe von Diltheys Entwicklung ausgeht, von Aufzeichnungen, Studien, Aufsätzen, die zum größten Teil nur in zerstreuten Nachlaßaufzeichnungen und oft nur schwer zugänglichen Zeitschriften vorlagen und nach Diltheys Tode (1911) nach der Herausgabe der *Gesammelten Schriften* in Band V, VI und Band VII der größeren Öffentlichkeit bekannt wurden. Während die älteren Studien über Dilthey im wesentlichen immer nur von den Arbeiten seiner mittleren Jahre ausgingen, zeigt dieses Buch wie in starkem Maße alle früheren Arbeiten Diltheys nur vorläufige gewesen sind und wie über sie hinweg gerade in seinen letzten Lebensjahren eine neue denkerische Bewegung zu einer neuen und wesentlich tieferen Grundlegung weiterführte, die Dilthey zum umfassenden systematischen Denker, dem eigentlichen Philosophen, machte. Es ist zu hoffen, daß nach einer Zeit der Zersplitterung auf dem Gebiete der Philosophie in verschiedene einander nicht mehr verstehende Schulen, und nachdem die Entwicklung für einen über die bisherigen Gegensätze hinausgreifenden Neubau reif geworden ist, im philosophischen Werk Diltheys diese wesentliche Grundlage für einen solchen einheitlichen Neuaufbau gefunden werden kann. Das dieses hier vorliegende Buch auf diese Möglichkeit hinweist und dem Verständnis Diltheys neue Wege bahnt, darin liegt der Wert und die Bedeutung dieser zeitgemäßen wertvollen Veröffentlichung.

University of Wisconsin.

—R. O. Röseler

Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn.

Von Fritz Martini. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1955. 529 Seiten. Preis: Leinen DM 27.80.

Der Verfasser legt in diesem Buche 12 Interpretationen deutscher künstlerischer Prosa vor, die als Vorstudien zu einer Literaturgeschichte der neueren Zeit gedacht sind, der Zeit seit jener tief eingreifenden Wende, die sich in der Ablösung vom Idealismus und Positivismus, von der Ideologie der Entwicklung und der Harmonie seit den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vollzogen hat. Er wählt Autoren, die eine durchaus eigene, unverwechselbare Sprache in ihren Werken gefunden haben und die in der vollen Kongruenz von Thema, Gehalt und Ausdruckform den Rang des Dichterischen beanspruchen dürfen: Nietzsche, Gerhart Hauptmann, Arno Holz, Rilke, Thomas Mann, Hofmannsthal, Georg Heym, Kafka, Döblin, Carossa, Broch und Gottfried Benn. Martini geht in seinen Interpretationen so vor, daß er zunächst aus dem Gesamtwerk dieser Dichter ein bestimmtes auswählt und aus diesem wieder einen Abschnitt. Es kommen zur Behandlung Abschnitte aus: *Also*

sprach Zarathustra, Bahnwärter Thiel, Papa Hamlet, Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Tod in Venedig, Das Schloß, Berlin Alexanderplatz, Führung und Geleit, Tod des Vergil, Der Ptolemäer. Diese Abschnitte werden eindringend und tiefschürfend interpretiert und die unverwechselbare sprachliche Eigenart der dichterischen Aussage für den Leser deutlich und faßbar gemacht. Der Verfasser versucht dabei zu den Grundfragen moderner Erzähltechnik vorzudringen und aufzuzeigen, wie sich der Formwille und die Sprachgestaltung im dichterischen Erzählen in den letzten Jahrzehnten gewandelt haben. So liefert Fritz Martini in dem vorliegenden Werk nicht nur ein spannendes Buch mit neuen Einblicken in die Literatur unserer Zeit, das jeder Leser nicht ohne Gewinn aus der Hand legen wird, sondern er gibt uns von dem „Wagnis der Sprache“ aus den Beweis, daß die Geschichte der deutschen künstlerischen Prosa und ihrer Formen seit Nietzsche aus der Krisenzone einer Verwandlungszeit erwachsen und von den Erregungen und Spannungen dieser Zeit durchdrungen ist. Er zeigt aber auch, daß diese Geschichte nicht nur eine Geschichte der Auflösungen und Verstörungen, sondern eine Geschichte schöpferischer Freude und Leistungen gewesen ist, die gegenüber der Tradition des deutschen künstlerischen Erzählens bis zum Ende des Realismus im 19. Jahrhundert etwas durchaus Neues und Eigenes bedeutet. So gesehen ist das Buch geeignet, dem Leser neue Einsichten und Urteile über die „Neue Zeit“ zu vermitteln.

University of Wisconsin.

—R. O. Röseler

Deutsche Prosadichtung der Gegenwart. Interpretationen für Lehrende und Lernende, Teil I.

Von Werner Zimmermann. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 293 Seiten. Preis: 12.50 DM.

Der vorliegende Band I der „Interpretationen für Lehrende und Lernende“ stellt sich die Aufgabe, den Band II dieser Serie, der vorwiegend die jüngste Entwicklung der deutschen erzählenden Dichtung berücksichtigt, durch eine Sammlung von Interpretationen älterer Werke der Gegenwart zu ergänzen, um so ein möglichst umfassendes Bild der deutschen zeitgenössischen Prosa, soweit sie in deutschen Schulen und in Schulen des Auslandes gelesen wird, zu vermitteln. Während Band II, mit Werner Bergengruens „Die Feuerprobe“, Gertrud von le Forts „Die Letzte am Schafott“, Stefan Zweigs „Die Augen des ewigen Bruders“ beginnend, über Novellen und Kurzgeschichten von Edzart Schaper, Heinrich Böll, Wolfgang Borchert, Günter Eich, Albrecht Goes zu Franz Kafka und Ernst Kreuder führt, setzt der vorliegende Band I mit Hermann Sudermanns „Die Reise nach Tilsit“, Gerhart Hauptmanns „Bahnwärter Thiel“, Ricarda Huchs „Der letzte Sommer“ ein und führt über Emil Strauß, Paul Ernst, Max Dauthendey, Wilhelm Schäfer, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke zu Thomas Manns „Tonio Kröger“, Hermann Hesses „Morgenlandfahrt“ und Hans Carossas „Turmbesteigung“ aus seinem Roman „Verwandlung einer Jugend.“ — Dem Autor geht es in diesem Bande in erster Linie um eine eingehende Erschließung des Einzelwerks nach „Gehalt und Gestalt“, so daß das Lesen zusammen mit der unterrichtlichen Behandlung des betreffenden Prosawerkes bei dem Lernenden zu einem tiefgehenden Erlebnis wird. Darüber

hinaus ist er aber bestrebt, durch die vorliegenden Interpretationen repräsentativer, ethisch und ästhetisch wertvoller Werke der Gegenwart den Lehrer in seinem Bemühen zu unterstützen, den Lernenden in die Sprache und den Geist deutscher Dichtung der Gegenwart einzuführen und damit die geistesgeschichtliche Entwicklung der letzten Jahrzehnte, wie sie sich in der deutschen Dichtung spiegelt, aufzuzeigen und klar zu legen. Beides ist dem Autor in vollstem Maße gelungen. Wo immer der Lehrende eine Deutung nachzuschlagen wünscht – sei es zu dem Kapitel „Künstler“ in „Tonio Kröger“, zur „Unerhörten Begebenheit“ in Sudermanns „Reise nach Tilsit“, zur gleichnishaften Darstellung des Hessischen Themas der Heimkehr zu sich selbst, des „Weges nach innen“, in „Morgenlandfahrt“ oder die Interpretation des seltsamen Phänomens der Parapsychologie in Paul Ernsts „Das zweite Gesicht“ – er wird hier von einem kompetenten Interpreten und Methodiker eine Antwort finden, die überzeugt und befriedigt. Rückblickend faßt der Autor am Ende des Buches in einem 27 Seiten langen Kapitel seine Interpretationen zu einer wertvollen Gesamtschau zusammen und schließt den Band mit einem Literaturverzeichnis zu den Themen: „Zur neueren Sprachauffassung,“ „Zum neueren Dichtungsverständnis,“ „Zur Prosadichtung der Gegenwart,“ „Zur Gestaltbetrachtung in der Schule.“

University of Wisconsin.

—R. O. Röseler

Wurd, das Sakrale in der altgermanischen Epik.

Von Ladislaus Mittner. *Bibliotheca Germanica*, Bd. 6. Bern: Francke Verlag, 1955. 204 Seiten. Preis: SF. 28.80.

Eine der stärksten Triebkräfte der altgermanischen Epik ist das Bedürfnis des heidnischen Germanen, sein Schicksal zu ergründen. Kann eine so motivierte Epik rein episch sein, und muß sie nicht besondere Stilmittel und Sprachformen herausgebildet haben? Was geschieht mit diesen Stilmitteln und Sprachformen, wenn nach der Christianisierung der Germanen die Erlösungslehre den Begriff des unabwendbaren Schicksals, die christliche Vorsehung den germanisch-heidnischen *Wurd*-Begriff ablöst? Solche Fragen stehen im Brennpunkt der vorliegenden, wohldokumentierten und oft zum Widerspruch reizenden Studie Mittners.

Es ist logisch, daß sie mit der Behandlung der für die altgermanische Dichtung so typischen und den Kulturzustand der Germanen vielfach reflektierenden Stilfigur, der Kenning anfängt. In meisterhafter Weise stückelt der Verfasser mosaikartig, Bruchstück an Bruchstück legend, ein einheitliches Weltbild der Kenningsysteme zusammen. Er ordnet das rätsel- und zauberhafte Labyrinth der Kenninge nach zwar nicht immer ganz einwandfreien aber immerhin allgemein annehmbaren Kriterien, schichtet sie chronologisch und differenziert sie ihrem Wesen nach. Der eine Typus, die „verhüllende“ Kenning, geht vermutlich auf eine Ritualsprache zurück und ein anderer, die „variierende“ Kenning, sicher auf den epischen Stil. Jedoch zeigt das Kenningsystem, wie es sich uns offenbart, von der Verschmelzung des Epischen mit dem Sakralen, zeigt sich als Resultante aus dem wechselströmenden Wirken des Sakralisierungsprozesses epischer Elemente und der Episierung von ursprünglich Sakralem. Der bindende, magisch-mantische Geist der Kenninge wird später

durch die Skalden verwässert und sinkt zu dichterischer Spielerei herab, während der christliche Dichter ihm völlig das Blut abzapft und ihn schließlich zerstört.

Das Epische erweist sich auch untrennbar vom Sakralen in den Sprachformen der Schicksalsverkündung. Das Wesen dieser Sprachformen, deren Entwicklung im Rahmen des schicksalhaften Geschehens und deren Bedeutung für den Sprachbau des Germanischen und insbesondere des modernen Deutsch beschäftigt den zweiten Teil des Buches. Die Untersuchung beschränkt sich hauptsächlich auf das Rekonstruktionsbestreben dreier Sprachformen: 1. das *werden* – Passivum-Futurum; 2. das schwach gebeugte *n*-Adjektivum; 3. die für die heutige deutsche Sprache so eigentümliche Zweitstellung des Zeitwortes im Hauptsatz und Endstellung im Nebensatz so wie die Klammerstellung des Verbalkomplexes. Der Verfasser legt deren sakrale und epische Wurzeln frei, zeigt, wie sich im weiteren Verlauf das Sakrale mit dem Epischen amalgamierte und wie die anfangs mantisch-schicksalhaften Sprachformen auf dem Amboß der Kulturentwicklung unter dem Hammer des christlich gewordenen Schicksalsbegriffs und der aus dem Christentum neugeschaffenen rhythmisch-syntaktischen Formen verallgemeinert und grammatikalisiert wurden.

Während der Lektüre hat man durchaus das Gefühl, daß der Verfasser mehr sagen wollte, als er sagt, was er im zusammenfassenden Teil des Buches (S. 195) auch zugesteht: es wäre sein (unerfüllter) Ehrgeiz gewesen, zur Vorgeschichte der germanischen Dichtung, ja des Germanentums vorzudringen. (Es wäre empfehlenswert, die Lektüre des Buches mit der Zusammenfassung, S. 195-202, zu beginnen.) Andererseits kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß er oft – besonders im zweiten Teil – mehr sagt, als er sagen sollte, daß semantische Nuancierungen dem Korpus entquält oder hineininterpretiert werden, um Lösungen zu gestellten Problemen zu finden. Freilich bewegt sich die Studie auf einem Gebiet, wo die Grenzen zwischen plausiblen Hypothesen und reinen Spekulationen notwendigerweise sehr dünn gezogen sind. Auch darf man, um dem Buche gerecht zu werden, die Reichweite und komplexe Struktur des dargelegten Materials nicht außer acht lassen. Die verschiedenartigen Beweisführungen und Klarlegungen führen in eine Welt, wo die Grenzen zwischen Philosophie, Geisteswissenschaft, Poetik, Mythologie, Religion und Grammatik verwischt sind. Oft findet man es schwer, den geistreichen, kühnen Gedankenflügen des Verfassers zu folgen. Solche Wertung aber versieht das hier besprochene Buch mit doppeltem Vorzeichen. Mittners *Wurd* wird in geisteswissenschaftlichen Kreisen wohl Aufsehen erregen, dürfte jedoch im streng wissenschaftlich orientierten, positivistischen Lager kaum Bemerkung finden.

University of Colorado.

—Isaac Bacon

The Portable Nietzsche.

Selected and translated by Walter Kaufmann. New York: The Viking Press, 1954. 687 pp. \$2.50.

According to the editor this book is not an anthology of Nietzsche, "but an attempt to present as much as possible of him in one small volume." Thus *Spoke Zarathustra*, *Twilight of the Idols*, *The Antichrist*,

and *Nietzsche contra Wagner* are presented in their entirety, and there are plentiful selections from Nietzsche's other works (except *Die Geburt der Tragödie*), letters, and notes. All the translations are the original work of Dr. Kaufmann, who is probably justified in believing that the inadequacies of earlier translations are partly responsible for Nietzsche's poor reception in the English-speaking world. Samplings of Dr. Kaufmann's translations have impressed me with their fresh, readable quality. One big improvement, I think, is the avoidance of archaic English: "you" is used instead of "thou," for instance, and "spoke" has been substituted for "spake" in the English title of *Also sprach Zarathustra*. Occasionally Dr. Kaufmann's renditions are a little startling, as when he translates "Übermensch" as "Overman" or "Wollust" as "sex," but when one considers such words in their contexts, one is likely to conclude that the translations are appropriate, and that they do sometimes avoid erroneous connotations.

Any collection of material like this reflects the editor's own preferences. However, I believe that *The Portable Nietzsche* presents a reasonably accurate picture of Nietzsche's thought and personality, and I recommend it to those who cannot read his philosophy in German.

West Virginia University.

—Victor J. Lemke

TABLE OF CONTENTS

Volume XLIX	April-May, 1957	Number 4
Gottfried Benn's "Nur zwei Dinge" / Edith A. Runge	161	
These November Days Reflected in Rilke's Requiems / Gertrude L. Schuelke	179	
Jacobi, Wieland, and the New World / Harold von Hofe	187	
Michael, ein Roman von Joseph Goebbels, im Licht der deutschen literarischen Tradition / Marianne Bonwit	193	
Hesse Bibliographies / Joseph Mileck	201	
Thomas Mann's Canine Idyl / Frank X. Braun	207	
News and Notes	212	
Textbook Reviews	219	
Book Reviews	224	